

Más allá de lo humano: multiplicidades espectrales en *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño

Trabajo de grado para optar al título de Magíster en Literatura

Facultad de Artes y Humanidades

Departamento de Humanidades y Literatura

Universidad de los Andes

Presentado por:

María Paula Molano Parrado

Dirigido por:

Camilo Hernández Castellanos

Noviembre de 2020

Escribí esta tesis sobre espectros en una coyuntura espectral. La pandemia y sus repercusiones en la cotidianidad de los seres humanos han hecho que nos relacionemos con los otros (y aquí incluyo a los no humanos) de forma espectral: los vemos a través de pantallas, los escuchamos de forma diferida y hay una imposibilidad del tacto. Nuestra sensibilidad se distorsiona y, por lo tanto, nuestros afectos cambian. Aún no sabemos las repercusiones que tendrá esto a largo plazo. Sin embargo, ha sido especialmente difícil escribir en el encierro. A veces sentía que mis ánimos se derrumbaban y me abrumaba la insatisfacción que me producía mi propio trabajo. Lo espectral incomoda, molesta y angustia. Y, pese a eso, nos permite pensarnos más allá de nuestra subjetividad individual y egoísta. Nos permite pensar en un nosotros (masculino incluido en el femenino) y no en un yo. Nos permite asumir la heteronomía como una posibilidad de apertura y no de subyugación. Nos permite distorsionar la sensibilidad en aras de habilitar otros sentidos. Nos permite pensar relaciones con seres y objetos no humanos que antes podían pasar desapercibidas. Nos permite tener un contacto con lo muerto o con lo ausente en nuestra condición de vivientes. Nos permite, en últimas, habitar de otra manera nuestros cuerpos al estar en contacto con otros. Agradezco a quienes me acompañaron de forma espectral, especialmente a Camilo Hernández y a Claudia Montilla. Agradezco, por otro lado, a quienes me acompañaron de forma no espectral: a mi mamá, a mi papá, a mi hermano, a Juan David, a Alejandra y a Angélica. Por último, agradezco a los no humanos que estuvieron también conmigo: a Lila, por acompañarme mientras escribía, y a mis plantas, que al regarlas crecían justo como yo crecí escribiendo esta tesis.

“What is important now is to recover our senses. We must learn to *see* more, to *hear* more, to *feel* more. In place of a hermeneutics we need an erotics of art”.

Susan Sontag, *Against Interpretation*

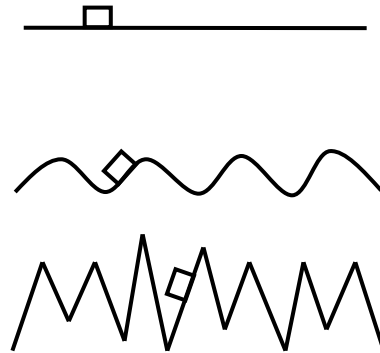
“Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante, en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la
suya”.

Deleuze y Guattari, *Mil Mesetas*

Tabla de contenido

Introducción	5
Capítulo I	18
Mirada espectral: el monólogo de Jacobo Urenda	18
Capítulo II	39
El Impala espectral	39
Capítulo III	67
¿Cómo hacerse un cuerpo espectral?: desde y más allá del realismo visceral	67
Conclusiones	85
Un impulso a la defenestración	85
Obras citadas	92

Introducción



Al llegar a la mitad de *Los detectives salvajes*, de Roberto Bolaño, la lectora o el lector se topan con el único poema publicado de Cesárea Tinajero, que Arturo Belano y Ulises Lima han buscado con intensidad. Al leerlo o, más bien, al mirarlo, ellos no saben cómo reaccionar. Es un poema que debe mirarse, pues no es posible leerlo en el sentido estricto de la palabra. Y al interpelar la mirada, y no necesariamente demandar una lectura, no es posible obedecer a una cronología o a un orden lineal explícito. No se sabe dónde empieza ni dónde acaba con exactitud. ¿Y acaso debe tener alguna lógica temporal? O quizá deberíamos preguntarnos: ¿quien lee debe buscar una lógica o un significado en esas figuras? ¿el poema necesita ser descifrado? Amadeo Salvatierra, el propietario de la (única copia) de la revista *Caborca*, en la que está incluido el poema, menciona “yo llevo más de cuarenta años mirándolo y nunca he entendido una chingada” (Bolaño 485). Y lo dice como si hubiese algo que entender, como si los objetos literarios debiesen ser descifrados: ¿qué significa el poema? ¿qué significa que este poema sea parte de la novela *Los detectives salvajes* de Roberto Bolaño? ¿Este poema nos puede sugerir algún subtexto que contenga la novela? No deseo responder estas

preguntas, pues estaría indicando que el poema significa algo o revela alguna interpretación secreta que esconde la novela.

Al escribir un trabajo de grado sobre *Los detectives salvajes* quiero resistirme a enunciar consignas tales como: “‘What X is saying is...,’ ‘What X is trying to say is...,’ ‘What X said is...’ etc., etc.” (*Against Interpretation*, Sontag 11). En ese caso, X correspondería con Bolaño, si consideráramos importante la intención semántica del autor. También podría ser la novela misma, algún personaje dentro de ella o incluso el mismo poema de Cesárea Tinajero. ¿Y si cambiamos esas consignas por “lo que x siente...”, “la forma en la que x está siendo interpelado es...” o “lo que produce x indica que...”? Sontag, además, asevera en su ensayo que el actual modo de acercarse a los textos está condicionado por la necesidad de buscar un significado: “The modern style of interpretation excavates, and as it excavates, destroys; it digs “behind” the text, to find a sub-text which is the true one” (*Against Interpretation* 12). Si me propusiera encontrar un significado o un subtexto que explicara el poema de Tinajero, quizá terminaría por constreñir la obra, por cerrarla en una sola lectura, como pretendió hacer Amadeo Salvatierra. Algo que, afortunadamente, nunca logró. Por lo cual, en esta tesis quiero proponer cómo lo espectral (término que explicaré más adelante) puede ser una ruta para examinar la experiencia sensorial y temporal que se está jugando dentro de la novela.

Después de mirar el poema, Ulises Lima y Arturo Belano concluyen que en el poema de Tinajero “no hay misterio” (Bolaño 486), pues “no significa nada” (Bolaño 513) y, además, “¿por qué dice[n] que es un poema?” (Bolaño 513). De una manera similar planeo acercarme a la novela de Bolaño. Quiero, en vez de interpretarla, explorar las formas en que los personajes de la novela son interpelados sensiblemente por las experiencias espectrales a

las que se exponen. Esto resuena con el epígrafe de Deluze y Guattari con el que enmarco esta tesis: “en un libro no hay nada que comprender, tan sólo [sic] hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades” (10). No se trata, entonces, de una cuestión de comprensión semántica. Más bien, es un ejercicio de explorar las distintas experiencias sensibles que se producen en la novela y que interpelan a los lectores y a las lectoras. De hecho, Sontag opone a la interpretación del texto la sensibilidad de quien lee frente a la obra: “and it is in the light of the condition of our senses, our capacities (rather than those of another age), that the task of the critic must be assessed. What is important now is to recover our senses” (17). Ella está señalando una forma de hacer crítica distinta que apele a los sentidos y no a los significados. Y, en esa medida, me suscribo a la urgencia que plantea al final de su ensayo: “In place of a hermeneutics we need an erotics of art” (Sontag 17). No necesitamos buscar más métodos hermenéuticos que traten de rastrear el subtexto último de la obra o de una supuesta verdad que esconde.

¿Qué sería, entonces, escribir una erótica de un objeto artístico (literario, en este caso)? Quizá, y en las palabras, de Sontag, escribir una erótica implica entrar en relación con esas sensibilidades que se forman dentro y hacia fuera de la novela. ¿Cómo empezar a explorar las experiencias sensoriales y temporales que se trazan dentro del texto? *Los detectives salvajes* es una novela que ha sido largamente estudiada. Bolaño es, además, uno de los hitos de la literatura latinoamericana después del boom. Desde que ganó el premio Rómulo Gallegos y, a inicios del siglo XXI, la academia norteamericana se ha ocupado de estudiar con cautela y detalle su literatura. Se ha vuelto parte del canon latinoamericano (e

incluso, global) y ya se ha dicho mucho sobre su producción literaria¹. Quizá este fue uno de los retos más grandes al enfrentarme a escribir esta tesis. ¿Cómo justificar mi estudio de este autor (más allá de la interpelación de mis sentidos cuando leí la novela por primera vez)? ¿Debería o no buscar estudiar otros autores o autoras que no han sido tan largamente estudiados? Leer el ensayo de Sontag me sugirió que puedo acercarme a la obra desde esa interpelación de los sentidos que experimenté al leer la novela, algo que puedo rastrear en los personajes que la componen. Quizá el gesto de retomar este autor desde la experiencia sensorial y temporal es, también, una afrenta a ciertos tipos de crítica que se afanan –y ufanan– por interpretar semánticamente la obra literaria.

¿Cómo explorar la sensibilidad y la temporalidad que se construye en la novela? *Los detectives salvajes* consta de una estructura tripartita. El diario de un joven mexicano, Juan García Madero, constituye la primera y tercera parte de la novela. La continuidad de su diario está interrumpida por un compendio heterogéneo y extenso de testimonios de distintos personajes (que, como es de esperar, aparecen en otras novelas de Bolaño) y conforman la segunda parte de la novela. La interrupción del tiempo continuo de un diario, por unos testimonios que se recogen alrededor de 20 años, constituye una estructura temporal no cronológica. El diario, como género textual, implica que el tiempo presente se está reactualizando constantemente de forma lineal. No solo eso, también implica que hay una confianza entre la intimidad de quien escribe el diario y quien lo lee. Es un género que ofrece un tiempo presente y, en cierta medida, un pacto de confiabilidad con un único narrador. En

¹ Al respecto se puede consultar *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*, estudio en el que Héctor Hoyos traza cómo Bolaño inauguró la novela global latinoamericana e influyó la obra narrativa latinoamericana posterior.

Los detectives salvajes, quien lee tiene como referencia temporal el diario. Al empezar a leer la segunda parte, titulada de manera homónima a la novela, ni el tiempo ni la narrativa funciona de la misma manera. Los testimonios, que inician en 1976, y corresponden con un tiempo contemporáneo al diario, van dilatándose hasta llegar a 1996. Lo interesante es que, si bien hay un orden cronológico aparente, ciertos testimonios (como el de Amadeo Salvatierra y el de Joaquín Font) siguen repitiéndose en los intersticios de la linealidad temporal. Así, nuestro punto de referencia temporal se vuelve difuso. La tercera parte, entonces, nos hace devolvernó “al pasado”, en caso de que nuestro referente temporal sean los últimos testimonios de 1996. Pero, si tenemos como referencia el diario, y la segunda parte la tomamos como una interrupción, es como si volviésemos al presente del diario (¿o al futuro de lo que era el diario?). Tal movimiento, en el que al llegar a la tercera parte no sabemos si nos situamos en el futuro del diario, o el pasado de los testimonios (pues no hay una referencia temporal estática a la que podamos sujetarnos), indetermina la sensación temporal que tenemos al leer la novela. “The time is out of joint” (I. V.) exclama Hamlet, justo después de ver al espectro de su padre. Los personajes desaparecidos de *Los detectives salvajes* –Tinajero, Belano y Lima, principalmente– parecen irrumpir de manera similar al padre de Hamlet. La irrupción de un espectro (de un ser que se supone muerto o que debería pertenecer al pasado), en el presente, distorsiona la sensación del tiempo. Y, a la vez, distorsiona la mirada, como nos sucede al leer el poema de Cesárea Tinajero: ¿qué papel cumple, dentro de la novela, el poema perdido de una poeta mexicana desaparecida en los años 20? ¿por qué Lima y Belano buscan la huella de una poeta desaparecida? ¿y por qué el interlocutor de los testimonios no es identificable ni enuncia palabra alguna, quién es? ¿cuál

es la razón por la que en los testimonios no hay huella de Juan García Madero, quien parecía ser el protagonista de esta historia?

La novela nos enfrenta con personajes que (re)aparecen en las voces de otros de múltiples formas y que, la mayoría de las veces, tienen estatus de desaparecidos —en especial Lima, Belano y Cesárea Tinajero—. A la vez, estas voces se solapan en tiempos y localizaciones distintas. De este modo, asistimos a una experiencia distinta de los sentidos y la temporalidad, que es provocada por esos personajes ausentes que irrumpen en el presente. Y cabe preguntarse: ¿acaso hay fantasmas en la novela de Bolaño que justifiquen el término ‘espectral’ que usaré para definir estos movimientos e indeterminaciones? En efecto, no hay fantasmas en el sentido tradicional del término. En otras palabras, la novela no tiene fantasmas y, mucho menos, sigue un formato tradicional que corresponda con la historia de fantasmas. Por eso, prefiero utilizar el término espectro, y no fantasma, para referirme a la novela. También porque el término fantasma (o *ghost* en inglés) hace alusión a la interpretación psicoanalítica, que, como señalan Esther Peeren y María del Pilar Blanco, alude a un trauma o un malestar de la psique que debe ser liberado (7-9). El espectro, entonces, no es un elemento temático, sino una manifestación que atraviesa el texto y, junto con él a sus personajes y a quien lee.

En *Roberto Bolaño. La escritura como tauromaquia*, Celina Manzoni recoge algunos textos sobre *Los detectives salvajes* que se publicaron con motivo del premio Rómulo Gallegos obtenido por Bolaño en 1999. Juan Villoro menciona que la novela “recupera un país único y espectral” (78). Mientras que Juan Antonio Masoliver titula su texto “Espectros mexicanos” para hacer algunas apreciaciones sobre *Los detectives salvajes* —aunque, curiosamente, dentro del cuerpo de su texto no hay mención alguna al espectro (o cualquier

otra palabra de la familia semántica a la que pertenece la palabra)–. Según estos dos lectores de la novela, pareciera que la espectralidad toma forma dentro del texto, pero no detallan de qué manera podría hacerlo.

No hay que preguntarse qué es un espectro. Más bien, es preciso preguntarse cómo se manifiesta un espectro, qué efecto tiene sobre los seres (humanos y no humanos) y de qué modo habita los espacios. El espectro asedia². El espectro persigue constantemente, (re)aparece, se repite y vuelve del pasado a dislocar el presente. Es, entonces, una forma de ausencia que se manifiesta presente, una ausencia presente que nos interpela. No solo eso, el espectro también es una forma visible que es, a la vez, invisible, pues

the specter is first and foremost something visible. It is of the visible, but of the invisible visible, it is the visibility of a body which is not present in flesh and blood. It resists the intuition to which it presents itself, it is not tangible (Spectrographies, Derrida 38)

Como señala Derrida, el espectro se puede ver (forma parte de lo visible) pero no es completamente visible pues implica la posibilidad de ver un cuerpo que no está encarnado o que no está presente como un ser vivo, si se quiere. En esa medida, el espectro es contraintuitivo, pues mezcla lo visible con lo invisible; lo presente con lo ausente. Por otro lado, el espectro es lo que se considera muerto, pero que no se ha ido del todo, *sobrevive* a la muerte en tanto que no se está muerto completamente, ya que puede asediar en el mundo de los vivos: es un muerto viviente. Y, además, se resiste a ser borrado: es la huella de un cuerpo

² El verbo que más se ha utilizado para definir la forma en la que habita o se mueve un espectro es *haunt* (que se escribe de la misma forma en inglés y en francés). No hay una palabra (que se pueda utilizar a la vez como verbo y como adjetivo) en español. El verbo se traduce comúnmente como asediar.

que estuvo vivo. De este modo, esta figura se resiste a la conceptualización filosófica e, incluso, biológica, ya que se sitúa en los intersticios de dos categorías ontológicas (vida y muerte; sujeto y objeto), temporales (presente y pasado) y sensoriales (visibilidad e invisibilidad). Al resistirse a ser ubicado de un lado de las dicotomías, y al ser una forma que no es posible de clasificar o identificar en categorías que han pertenecido separadas, se convierte en una figura que tensiona y enfrenta ciertas epistemologías que más adelante mencionaré.

Así, no se trata de creer o no en los fantasmas, o de creer o no en los espectros: “To “believe or not believe in ghosts no longer involves a determination about the empirical (im)possibility of the supernatural” (Peeren y Blanco 9). No se trata de una cuestión sobrenatural, ni de una aparición paranormal que deba ser exorcizada como lo sugeriría el psicoanálisis. Si el espectro dependiera de lo que creemos, bastaría con dejar de pensarlo o de considerarlo, pues se trataría de algo que obedecería únicamente a nuestra psique. Esther Peeren y María del Pilar Blanco, para hacer esta afirmación, hacen alusión a lo que Jeffrey Andrew Weinstock denominó el giro espectral (*spectral turn*³) de la producción teórica contemporánea⁴ a raíz de nueva noción del espectro (que iniciaron autores como, por ejemplo, Derrida con *Espectros de Marx*). Peeren y del Blanco señalan que, aunque en los estudios sobre espectros se suele utilizar tanto el término fantasmas (*ghosts*) como espectros

³ De hecho, lo relaciona directamente con una postura deconstruccionista: “perhaps even more intriguing is the “spectral turn” of contemporary literary theory. Because ghosts are unstable interstitial figures that problematize dichotomous thinking, it perhaps should come as no surprise that phantoms have become a privileged poststructuralist academic trope. Neither living nor dead, present nor absent, the ghost functions as the paradigmatic deconstructive gesture, the “shadowy third” or trace of an absence that undermines the fixedness of such binary oppositions. As an entity out of place in time, as something from the past that emerges into the present, the phantom calls into question the linearity of history” (Weinstock 62).

(*specters*), ellas prefieren ceñirse al segundo término. Por lo mismo, ellas editaron un libro que titularon *The Spectralities Reader*, en el que indican que lo espectral, más que el fantasma que provoca terror, “indicate contrasting validated attitudes... towards the uncertainty, heterogeneity, multiplicity, and indeterminacy that characterize language and Being because of their inevitable entanglement with alterity and difference” (Peeren y Blanco 9). El espectro haría alusión a formas de sensibilidad y de experiencia que estarían atadas a lo heterogéneo, lo múltiple, lo indeterminado, la alteridad y la diferencia. Esto entraría en tensión con términos tales como lo homogéneo, lo unívoco, lo determinado, la mismidad y lo idéntico. Si leemos todos estos últimos términos podríamos pensar en lo que alguna vez Derrida denominó metafísica de la presencia, que está construido con base en un sistema jerarquizado y de dicotomías excluyentes: “una oposición de conceptos metafísicos (por ejemplo, habla/escritura, presencia/ausencia, etc.) nunca es el enfrentamiento de dos términos, sino una jerarquía y el orden de una subordinación” (*Firma, acontecimiento y contexto* 371). Este sistema estaría determinado, sería homogéneo y no daría cabida a lo múltiple. En ese sentido, el espectro podría construirse como una afrenta a ese sistema de presencias que Derrida señala como fundante de la filosofía occidental. ¿Cómo puede algo muerto tener condición viviente? O ¿cómo puede haber una manifestación invisible en lo visible? E, incluso, ¿cómo es posible que el pasado sea presente? O, más bien, ¿puede haber una presencia ausente, opaca, dislocada? Estas preguntas plantean y ponen sobre la mesa la condición espectral.

Autores y autoras como Michel Foucault, Rosi Braidotti, Donna Haraway, Gilles Deleuze y Félix Guattari han señalado cómo esos sistemas jerárquicos de la epistemología han producido mecanismos de exclusión y opresión. En respuesta a esto, se han interesado por visibilizar otros seres y modos de habitar que han sido marginados (animales, plantas,

personas racializadas, mujeres, etcétera) y que no han sido considerados dentro de la categoría “humano”. De hecho, muchas de sus posturas se plantean en el marco de estudio del poshumanismo⁵, que Cynthia Huff sintetiza así: “posthumanism would... consider multiple subjectivities deriving from a variety of life forms and the complexity of their interaction... Subjectivity would not be elided to emphasize human exceptionalism, nor would human language assume centrality” (281). El poshumanismo es una postura que se aleja del antropocentrismo que ha venido consolidándose desde la Ilustración. Ya no se trata de definir una subjetividad humana autónoma como el objeto central de estudio. Más bien, se trata de ampliar la mirada en aras de captar y de explorar otras subjetividades que se han considerado infrahumanas o no humanas en relación con nosotros, los humanos. También se propone examinar de qué manera esos otros seres u objetos (pues también entran aquí los dispositivos tecnológicos o herramientas) permiten una experiencia sensorial y perceptual distinta. Por eso, la lengua, que es el lenguaje de los humanos, pasa a un segundo plano en tanto que imposibilita trazar esas relaciones entre humanos y no humanos. Ahora bien, junto a los animales no humanos y los ciborgs, que se han estudiado en el poshumanismo, también están los espectros. Los espectros son figuras que no pertenecen a la franja de lo enteramente humano. Son caracterizados, de hecho, como figuras que han dejado de ser humanas, pues han muerto. Sin embargo, también se asocian con objetos o animales que ya no están vivos pero que asedian en el presente. En esa indeterminación, el espectro sería otra forma de estudiar las relaciones e interdependencia entre humanos y no humanos.

⁵ No hay una definición unificada de lo poshumano. A la postura que yo me atañó en este estudio es la que defiende Braidotti, que ella postula como una ética que permite interrelacionarse con seres no humanos y desafiar la noción moderna y unitaria del sujeto.

Por eso, al escribir esta tesis, me interesa explorar cómo me vi interpelada por lo espectral al leer *Los detectives salvajes* de Bolaño. Y cómo eso indicaba en los personajes una experiencia alterna de su sensibilidad y su noción de la temporalidad. Lo espectral, en esta novela, se configura como una forma marginal de la experiencia. Según Philippe Derbyshire, Arturo Belano y Ulises Lima son “two poets who have accidentally destroyed the bearer of the tradition, who disappear, only to be witnessed in their global wanderings, in some sense living out an after-life, ghosts in their own novel” (168). En la novela están constantemente haciéndose presentes figuras que tienen estatus de ausentes y que, según Derbyshire, viven una vida más allá de la muerte en el momento en el que sus errancias son contadas por otras voces. De hecho, en un momento de la novela, Juan García Madero señala que “Belano y Lima parecen dos fantasmas” (Bolaño 144). Con el verbo parecer, Madero sugiere que no quiere determinar que son o no fantasmas, sino que su movimiento es fantasmático, pues no puede localizarlos o identificarlos, parece que siempre estuvieran escapando de su percepción normalizada.

Hice este largo preámbulo en aras de trazar de forma general lo espectral dentro de la novela de Bolaño. En los siguientes dos capítulos partiré de rasgos o elementos particulares para dar cuenta de mi propuesta. En el primero, llamado “Mirarda espectral: el monólogo de Jacobo Urenda”, muestro cómo un personaje puede desfamiliarizarse de un régimen escópico humanista y moderno a través del uso de la cámara fotográfica y la falta de luz. En primer lugar, la cámara funciona como un dispositivo espectral que permite fisurar la diferencia entre presencia y ausencia, muerte y vida. En segundo lugar, la falta de luz posibilita que la disposición sensible de Urenda cambie, sea obligado a habilitar otros sentidos (más que el de la visión) y sea expuesto a la incertidumbre de su propia condición de viviente. En el segundo

capítulo, titulado “El impala espectral”, parto del automóvil Impala como un objeto de la novela que adquiere un estatus espectral, pues asedia a otros personajes a través de la repetición. Esta forma de repetición puede ser leída a través de la interpretación freudiana de lo *unheimlich*: lo extraño-familiar. A partir de esto, muestro cómo se crea una interdependencia afectiva entre los personajes (humanos) y el Impala (no humano). La posibilidad de que se creen afectos entre ellos produce que los personajes humanos se vean expuestos a la indeterminación de una linealidad temporal, que contrasta con la abundancia de referentes cronológicos de la novela.

En el tercer capítulo, a diferencia de los dos primeros, apuesto por una visión más general de lo espectral en relación con el realismo visceral, el movimiento poético que fundan Ulises Lima y Arturo Belano. Desde el nombre mismo del movimiento, propongo cómo es posible que ese proyecto real visceralista, más que un mero movimiento poético, puede ser entendido como una forma de dejarse afectar el cuerpo. A partir de fragmentos que hacen alusión al movimiento, junto con mi análisis de los capítulos anteriores, propongo cómo es posible que la novela esté incitando a hacerse un cuerpo espectral, que sería una forma de habitar el cuerpo que se disocie de la concepción de un sujeto unitario y autosuficiente.

En el último apartado, a manera de conclusión, relato las razones por las que me vi interpelada a escribir esta tesis espectral a partir de mi experiencia personal y mi postura académica. Doy cuenta de cómo este trabajo de investigación es resultado de una preocupación ética y afectiva que me conecta no solo conmigo misma y mi forma de leer, sino con los demás. Además, señalo cómo es posible leer esta tesis como un trabajo que permanece permanentemente abierto y que invita a explorar lo espectral y lo poshumano (o

más bien, lo post-antropocéntrico) en las obras latinoamericanas contemporáneas que se producen desde el post-boom.

Mi acercamiento a lo espectral en esta novela de Bolaño, como se podrá ver, está compuesto de multiplicidades. Lo espectral puede manifestarse en un dispositivo, o formar parte de unas condiciones físicas o de un paisaje. También puede constituir a un objeto mismo (como lo es el Impala) o puede relacionarse con la forma en la que habitamos nuestro cuerpo en relación con los otros. Por eso mismo, me resisto a ubicar lo espectral con una forma definida o que está presente solo en unos cuerpos determinados. Los cuerpos o figuras espectrales son múltiples y nos afectan de maneras que no siempre son idénticas ni similares. Lo que tienen en común estas multiplicidades, sin embargo, es que desestabilizan nociones antropocéntricas y positivistas de nuestra sensibilidad y noción de la temporalidad.

Capítulo I

Mirada espectral: el monólogo de Jacobo Urenda

Abramos los ojos para experimentar lo que no vemos, lo que ya no veremos -o más bien para experimentar que lo que con toda evidencia no vemos-...
 Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*

Volvamos a “Sión”, el poema de Cesárea Tinajero que mencioné en la introducción. Examinaré, de nuevo, cómo me resisto a leer el poema (o, en otras palabras, significarlo) y opto por mirarlo. De la misma manera en la que Lima y Belano postulan que no tiene significado, podría decirse que yo evito hacer una exégesis del poema. Pero, entonces, ¿qué está produciendo el poema dentro de la novela? Para tratar de circundar esta pregunta, pensemos en la manera en la que el poema está dispuesto dentro del texto. Se supone que Arturo Belano y Ulises Lima están a la búsqueda de Cesárea Tinajero y su obra. Ella es una poeta vanguardista mexicana de los años 20, que fundó el movimiento poético llamado realismo visceral. Un movimiento que nunca obtuvo mucha difusión, pues no consiguieron ninguna publicación relevante en el ámbito literario. Y es precisamente este hecho el que mueve a Lima y a Belano a buscar su archivo: “No hemos leído nada de ella, dijeron, en ninguna parte, y eso nos atrajo” (Bolaño 206). Como si se tratara de un misterio por resolver, Lima y Belano buscan su archivo y, además, llaman a su movimiento poético (realismo visceral) de la misma forma que el que ella fundó en los años 20. De este modo, la novela instala una teleología (un fin último o un desenlace satisfactorio) para quien la lee, pues el fin o el propósito sería encontrar ese archivo y descifrarlo para cambiar el rumbo de la poesía latinoamericana (20). Además, la primera parte de la novela, que corresponde con el diario de Juan García Madero, cierra con el inicio de un viaje que tiene como finalidad encontrar a Tinajero. Entonces, llegar a *leer* el único poema de Cesárea Tinajero significaría la revelación

y la consumación del propósito que tenían los jóvenes protagonistas de la novela. No obstante, ese supuesto encuentro se da en la mitad de la novela y, además, no es satisfactorio. En otras palabras, no se nos descifra nada del poema ni mucho menos nada de Cesárea y lo que sigue de la novela no se ocupa en entender o leer el poema, como se esperaría. Cuando Lima y Belano constatan que “no hay misterio” (486) y que “no significa nada” (513), la novela impide el develamiento de un posible sentido que se ha trazado: impide la exégesis o la hermenéutica.

Es este punto en el que me quiero detener, pues varios críticos y críticas han señalado que es esa búsqueda la que le da el título a la novela de Bolaño. Según Claudia Tapia, por ejemplo, esta ausencia de Tinajero y su archivo “toma la forma de una investigación policial” (18) en la que Lima y Belano adquirirían el estatus de detectives. Tapia concluye que en Bolaño “la búsqueda queda frustrada, sin resultados y *sin nada que ver*” (19, el énfasis es mío). En oposición a su expresión, considero que la novela sí que nos deja algo por ver: “Sión”, el poema de Tinajero. De hecho, si la búsqueda hubiese quedado frustrada, Lima y Belano jamás habrían podido acceder al archivo de Tinajero y, mucho menos, charlar con ella, como sucede en la tercera parte de la novela. La búsqueda no queda frustrada sino la teleología que promete esa búsqueda. Además, al frustrar esa finalidad o consumación, la novela hace una apertura, a diferencia de lo que plantea Tapia, tanto a quienes leen la novela como a los personajes dentro de ella: ¿de qué manera nos interpela el poema de Tinajero? ¿Es acaso un poema que exige una mirada distinta o una mirada otra, una mirada que no descifre, que no interprete, que no haga exégesis?

En esa misma línea, relacionar la mirada con la exégesis y con el desciframiento de un sentido último nos hace pensar en la tradición ocularcentrista que caracteriza al

humanismo y a la Ilustración –y que es posible también rastrear en los filósofos griegos–. De acuerdo con Martin Jay, no es posible identificar un único régimen escópico que caracterice a la sociedad occidental. Pero, si se estudia el sentido de la visión en autores como Descartes, Merleau-Ponty e incluso Foucault, es posible afirmar que “it is difficult to deny that the visual has been dominant in modern Western culture in a wide variety of ways” (3). El sentido de la vista se ha erigido como el sentido preponderante sobre otros sentidos a lo largo de la modernidad y del positivismo fundacional del siglo XIX. En la literatura, asimismo, es posible caracterizar una preponderancia del sentido de la visión especialmente en la novela decimonónica europea (en especial francesa y española). A este respecto, Juliana Martínez señala que en novelas como *Papá Goriot*, de Honoré de Balzac, o *La Regenta*, de Leopoldo Alas Clarín, permiten trazar un régimen escópico en el que la visión está estrechamente relacionada con el dominio y la posesión: “the realist novel also partakes in the strong correlations among vision, knowledge, and mastery common to the Enlightenment project as a whole... Vision, in classical realism, is the preferred medium of acquiring the knowledge required to control and master a particular environment” (Martínez 22-23). La observación, en estas novelas, permite que los personajes adquieran conocimiento y poderío sobre su entorno. Esta concepción de la vista se puede rastrear desde la Ilustración, que en inglés (*enlightenment*) parece hacer referencia, precisamente, a la luz que posibilita la mirada. Esto está relacionado con las visiones que cita Martínez, pues son muy particulares: Fermín de Pas en *La Regenta* y Rastignac en *Papá Goriot*. En su análisis del pasaje de *La Regenta*, en el que Fermín de Pas, el protagonista de la novela se ubica en la cima del campanario para observar, con su catalejo, el pueblo de Vetusta y refiere el placer que obtenía al saberse conoedor, más que nadie, del pueblo. Según Martínez, el inicio de la novela da cuenta de la

forma en que la visión está enlazada con el deseo de posesión y conquista, que caracteriza a los personajes masculinos (43). Me gustaría agregar a su análisis que la visión que obtiene de Pas del pueblo es panorámica. La vista panorámica implica la posibilidad de captar de manera general y totalizante lo que se ve y, quizá, por esa razón es que en las dos novelas ambos personajes están ubicados en un lugar alto desde el que pueden obtener esta vista. En segundo lugar, quisiera agregar que De Pas cuenta con un dispositivo visual que le permite detallar su mirada panorámica al utilizar su catalejo. *La Regenta* pone en escena a un sacerdote que, no solo por su estatus social, sino también por el dispositivo al que tiene acceso, es capaz de adquirir una sensación en la que la visión se puede equiparar con la posesión y con el dominio de lo que se ve. Esta forma de ver, además, se puede relacionar con la visión que permite el panóptico y que analiza Foucault en su obra. El panóptico es una construcción arquitectónica en forma de anillo, en la que en el centro se ubica una torre donde el guardián puede observar a los presos sin que ellos puedan verlo (Foucault 197). Esta asimetría permite que quien se ubique en la torre obtenga, de manera similar que De Pas y Rastignac, una visión totalizadora, panorámica y vigilante de lo que ve. El poder del guardián reside en la posibilidad de ver mientras que los presos carecen del privilegio de la visión: no pueden ver a quien los observa. La diégesis de las novelas realistas funciona como el vigilante del panóptico, son capaces de dar la ilusión de que se está detallando con totalidad el espacio y los personajes y ubica a quien lee en la misma posición. Esto produce lo que Barthes llamó efecto de realidad, que es propio de las narrativas modernas y “altera la naturaleza tripartida del signo para hacer de la anotación el mero encuentro entre un objeto y su expresión” (221). En otras palabras, el detalle en las novelas realistas hace que haya una “colusión directa” (219) entre el referente y el significante, lo que genera que no haya espacio para el significado

o la connotación. La mirada totalizante y panorámica impide la significación y produce una “ilusión de referencia” (221), una ilusión de lo real, una ilusión de que estamos atendiendo al referente, a la denotación y al objeto mismo. Al leer las novelas modernas atendemos a esa experiencia de que nos estamos, ilusoriamente, enfrentando con lo real, con el detalle y con una visión total, que es similar a la experiencia del vigilante en la torre del panóptico.

Hice esta digresión para aseverar que la visión que exige la novela de Bolaño no corresponde con la que se retrata en las novelas realistas y, mucho menos, con la que está asociada a la propuesta foucaultiana. El poema de Tinajero, en primer lugar, no tiene un referente reconocible, pues no está compuesto de figuras denotativas. Pero, en segundo lugar, tampoco son figuras connotativas pues, aunque Lima, Belano y Salvatierra tratan de averiguar su supuesto significado, el poema mismo se resiste a esa exégesis.

El poema no puede poseerse a causa de una doble ausencia: la de un referente al que aluda el significante y la de un significado que estarían connotando las figuras. Si ver, en esta novela, no significa una forma de poder, o si ver no se corresponde con el acto de dominar (y significar): ¿cómo se construye la mirada en *Los detectives salvajes*? Además de esto, es irónico que podamos acceder al poema de Tinajero, pues lo podemos ver en su supuesta totalidad, no le hacen falta partes, no está fragmentado. Al contrario, es un poema publicado en una revista, es decir, se ha pensado como si estuviese terminado. Y, entonces, ¿por qué no podemos develar el misterio? La mirada que parece exigir este poema es una mirada que no corresponde con los regímenes escópicos humanistas o realistas. Es una mirada que es puesta en crisis al no poder alcanzar una visión totalizadora, panorámica, referencial o connotativa. ¿Podríamos suponer o sugerir que la visión que exige la novela de Bolaño es una afrenta o una puesta en tensión del régimen escópico realista y humanista?

Me gustaría sugerir que, en efecto, es una mirada que desplaza la asociación entre visión y posesión, o visión y soberanía del sujeto. De hecho, es la incertidumbre y una especie de frustración la que nos interpela al leer el poema de Tinajero, pero, también, al leer toda la novela. La novela jamás nos ofrece un desenlace satisfactorio, no se cierra en sí misma ni tiene un final concreto y carece de una unidad argumentativa. De hecho, el final nos produce la misma sensación que se tiene al mirar “Sión”. ¿Qué hacer con esas figuras visuales? ¿Qué papel cumplen dentro de la diégesis? No pretendo solucionar el misterio, pues no lo hay, ni darles un significado a las figuras, pues sería interpretarlas, que es lo que estoy tratando de evitar. Más bien, quiero afirmar que las figuras visuales ponen en tensión el sentido de la visión y, en extensión, toda la disposición sensible que tenemos al leer la novela. No se ve para conocer, o para aprehender lo visto, sino para ser sujetos de una crisis sensible. La visión, en esta novela, se desfamiliarizaría de ese sentido humanista y moderno, lo cual puede estar estrechamente relacionado con lo que proponen Andrea Cobas Carral y Verónica Garibotto sobre “el fracaso del proyecto modernizador de las vanguardias” (175) que está en juego dentro de la novela. Añado a esto que también hay un fracaso de esa visión moderna que podría totalizar o controlar lo mirado. Es por esto por lo que me interesa designar que la novela permite construir una visión alterna que posibilita una experiencia de lo sensible que se puede asociar con la propuesta de Braidotti del poshumanismo. De acuerdo con Braidotti, el poshumanismo es una postura que interroga y tensiona esas cláusulas humanistas y modernistas para desfamiliarizarse de ellas: “we need to practise de-familiarization as a crucial method in posthuman critical theory and learn to think differently” (*The Posthuman* 93). En su estudio ella declara cómo, especialmente en el Renacimiento, se han establecido límites para definir lo humano, sus capacidades y su soberanía. Su apuesta está ligada a

desfamiliarizarnos con esos estamentos humanistas en los que entraría la visión asociada con la adquisición de conocimiento o poder. Entonces, si la novela de Bolaño nos permite, de alguna manera, desfamiliarizarnos de ese sentido de la visión, accederíamos no a pensar diferente, como Braidotti afirma, sino sentir diferente, tener una disposición sensible distinta que podría relacionarse con la apuesta poshumana.

Decidí hacer este preámbulo para indicar cómo, de manera general, la novela de Bolaño sugiere desplazar y poner en tensión ese sentido de la visión que aparece en las narrativas realistas (y que se puede rastrear desde la construcción de un sujeto humanista en el renacimiento clásico). Ahora me centraré en un pasaje muy específico de la novela, que es el testimonio de Jacobo Urenda, un fotógrafo argentino que reside en París. Su relato gira en torno a sus viajes al interior de África durante los años 90, momento en el que el conflicto de clanes africanos era álgido. En este fragmento quiero identificar dos posibles formas en las que la visión es puesta en crisis al exponerse a una experiencia espectral⁶.

Precisaré, antes, a qué me refiero con experiencia espectral. ¿Cómo nos desfamiliarizamos de esa visión que posee y que presupone aprehender plenamente lo visto? Barthes menciona que “la descripción realista evita dejarse arrastrar hacia una actividad fantasmática” (217) en aras de preservar la objetividad. Si la visión realista nos permite asociar plenamente el significante con su referente, una visión fantasmática (que yo denominaría, más bien, espectral) pondría en crisis esas asociaciones. Si para Rastignac y para de Pas mirar equivale a reconocer y a apropiarse (social y simbólicamente) de lo que ven, para Urenda ver será sumirse en la incertidumbre de si lo que ve es presente o ausente,

⁶ De hecho, en su libro *What is posthumanism?*, Cary Wolfe le dedica un apartado entero a la figura del espectro titulado “The Digital, the Analog, and the Spectral. *Echographies from My Life in the Bush of Ghosts*”.

está vivo o muerto, es real o imaginario⁷. Su experiencia es espectral en tanto que esas categorías que parecen oponerse entran en contacto por su forma de mirar. Colin Davis señala que el giro spectral, en los estudios literarios y filosóficos, “[replaces] the priority of being and presence with the figure of the ghost as that which is neither present nor absent, neither dead nor alive” (53). En ese sentido, la experiencia espectral sería la imposibilidad de sentir(se) plenamente presente al juntar o poner en tensión dos categorías que se han establecido como opuestas (presencia/ausencia; vida/muerte).

En primer lugar, me enfocaré en cómo la fotografía se configura como un dispositivo espectral que fisura la diferencia entre presencia y ausencia y, más específicamente, entre asesinar y reanimar. En segundo lugar, analizaré la forma en la que Urenda es puesto en condiciones de oscuridad y es forzado a *mirar sin ver*, lo que permite que su disposición sensible cambie y sea llevado a la incertidumbre de su propia condición de viviente. Por último, sugeriré cómo estas dos experiencias espectrales permiten una relación con la otredad.

Enfocar y disparar

En el testimonio, Urenda relata que cada cierto tiempo debía ir a distintos territorios de África para documentar el conflicto bélico. Este trabajo de ser fotoperiodista está estrechamente relacionado con la necesidad de documentar (dejar registro) de un acontecimiento determinado. El trabajo de Urenda, además, cobra más peso en tanto que se

⁷ Si la mirada de Urenda, y la mirada que propone la novela de Bolaño, se aleja de estas concepciones realistas, podríamos sugerir que se aleja de la masculinidad que caracteriza la mirada de De Pas y Rastignac. No me atrevo a sugerir que la obra de Bolaño contenga una reflexión feminista o de género. Más bien, me gustaría insinuar que puede desligarse de la creencia general que afirma que la narrativa del chileno tenga un componente marcadamente masculino (o, incluso, misógino).

trata de un conflicto al que solo tienen acceso quienes deciden arriesgar su vida yendo a esos territorios peligrosos. En ese sentido, la misión de Urenda sería la de recopilar un archivo y un testimonio que permita asegurar lo que pasó. Sin embargo, el relato de Urenda nunca hace alusión a este deber, sino que está construido a partir de una experiencia dolorosa en la que se enfrenta con la posibilidad de la muerte. Este relato está constantemente reiterando tanto la posibilidad de la muerte como el deseo de morir. Urenda se enfrenta con la posible muerte de su amigo Belano, que parece estar buscando intencionadamente la muerte o parece estar a punto de morir por las enfermedades gástricas que sufre. También se enfrenta con la posibilidad de su propia muerte al exponerse en los territorios afectados. Y, además, se enfrenta con la muerte de otros, periodistas o africanos, quienes conoce fugazmente como parte de su oficio.

Me quiero enfocar en la única muerte que Urenda relata y es una muerte que él presencia directamente. Sucede mientras él se transporta en un Chevy destartado, con otros dos periodistas (un italiano y un francés), un africano de la etnia mano y un conductor mandinga. Mientras van transportándose en el Chevy, son atacados por una ráfaga de disparos. El tiroteo es tan rápido que en ningún momento son capaces de ver a los tiradores y, una vez se acaban y le dan la vuelta al recodo, se percatan de que Luigi, el fotógrafo italiano, ha muerto (691). Aunque Urenda trata de reanimarlo, casi desesperado, el francés le hace caer en cuenta de que ya está muerto. Me interesa anotar, en este punto, que el relato siempre está aludiendo a la incertidumbre que suscitan estos territorios sobre la vida y la muerte. La inminencia de la muerte es más cercana y acelerada de lo normal, pues los soldados no tienen más de 20 años (685). Y, por otro lado, ni siquiera los africanos tienen la

certeza de si su familia está viva o muerta (689). Hay una línea mucho más delgada entre el paso de la vida a la muerte. Así pues, ¿qué tiene que ver la cámara fotográfica con las categorías de la muerte y la vida y, por consiguiente, con la experiencia espectral?

El título de este apartado surge por una película colombiana llamada *Matar a Jesús*, estrenada en 2017 y dirigida por Laura Mora. No me quiero detener en la película sino subrayar cómo la protagonista de esta película, al enseñarle al sicario que mató a su padre cómo usar la cámara fotográfica, le dice: “usted enfoca y dispara” (52:32). Jesús, el sicario, repite “y dispara” (52:34). El gesto de fotografiar, en esta parte de la película, se equipara implícitamente con el acto de disparar un revólver y, más específicamente, con el de asesinar, un acto con el que está familiarizado Jesús al ser un sicario. Enfocar y disparar la cámara es análogo a apretar y disparar el revólver. Sin embargo, me interesa oponer esta noción implícita dentro de la película con lo que sucede dentro del relato de Urenda. Una vez pueden parquear el Chevy, Urenda decide fotografiar el cuerpo de Luigi:

Tomé varias fotos del pobre Luigi. El francés y el chófer me miraban sin decir nada. Después, Jean-Pierre, como si se lo hubiera pensado mucho, me pidió que le tomara una foto a él. Cumplí su orden sin hacerme de rogar. Lo fotografié a él y al chófer luego le dije a Jean-Pierre que me fotografiara junto a Luigi, pero se negó aduciendo que aquello ya era el colmo del morbo (Bolaño 693).

Él nunca menciona qué lo motiva a tomar las fotografías de Luigi, ni tampoco se menciona por qué se da esta secuencia de fotografías distintas. La fotografía funciona en este punto como el registro de la experiencia que acaban de presenciar. Ante el posible shock que Urenda acaba de experimentar por la muerte de su amigo, quizá él decide capturar la imagen

de su cadáver para poseerlo. Esa posesión estaría ligada, en un primer momento, con el disparar, pues, como Susan Sontag afirma: “just as the camera is a sublimation of the gun, to photograph someone is a sublimated murder—a soft murder, appropriate to a sad, frightened time” (*On photography* 10). Congelar la imagen de alguien en una fotografía significa, según Sontag, asesinarlo suave o sutilmente, apropiárselo y poseerlo. Y es quizá por esta razón por la que Jean-Pierre, el francés, comenta que sería el colmo del morbo fotografiarse junto al cadáver, pues quizá sería una forma muy burda de espectacularizar y volver objeto la muerte de Luigi. La fotografía, como prótesis visual, permitiría un sentido de posesión de lo que captura. Y, si volvemos a lo que dije unos párrafos más arriba, esta forma prostética de la visión estaría relacionada con esa soberanía sobre el objeto. En otras palabras, le otorgaría a Urenda la soberanía sobre el cuerpo de Luigi a través de la tecnología visual.

En contraposición a lo anterior que se plantea en la película colombiana y en Sontag, me pregunto: ¿y no será posible entender la fotografía como una forma de reanimar o revivir? Y con estos verbos no me refiero a que Urenda lo reviva en el sentido literal del término, sino que, al capturar la imagen del muerto, permite que haya una resistencia al olvido que una muerte supone, hace posible el recuerdo, la conservación y la repetición. Al oponer este sentido de la fotografía al de disparar o asesinar, me interesa mostrar cómo en este pasaje se juega una ambivalencia del gesto de fotografiar entre la muerte (que se corresponde con la ausencia) y la vida (que corresponde con la presencia). Al ser ambivalente, la fotografía no excluiría ningún sentido, sino que los conjugaría, los pondría en tensión y contacto. En ese sentido, la cámara sería un dispositivo que permite una experiencia espectral, pues nos enfrentaría con lo que no está presente ni ausente de manera completa. De hecho, Gunning asevera que “the virtual image becomes the modern phantom” (226). Los dispositivos

visuales permiten capturar una imagen que se convertirá en el fantasma moderno en tanto que siempre podrá repetirse lo que se ha capturado y, en esa medida, siempre podrá asediar (*haunt*) y nunca estará completamente ausente. Al mirar la fotografía evocamos lo ausente al hacerlo presente.

De modo que para Urenda fotografiar no le permite ser soberano de lo visto, como sucede cuando Fermín de Pas mira a través de su catalejo, sino que se enfrenta a la ambivalencia entre asesinarlo y revivirlo. Esto se puede ratificar con lo que, unos renglones después, señala Urenda al verse en la necesidad de dejar el cuerpo de Luigi en el pueblo desolado de África: “Vamos a tener que dejar a Luigi, dijo Jean-Pierre, no hay sitio para todos. Durante unos minutos estuvimos discutiendo y finalmente tuve que transigir” (693). El argentino se resigna a dejar el cuerpo de su amigo y, ante esto, decide colgarse las cámaras del muerto en el cuello y vaciar sus bolsillos. Este gesto intensifica esa necesidad de hacer memoria de Luigi: de no dejarlo morir completamente al recoger sus pertenencias y llevarlas durante lo que queda de su viaje. El relato de Urenda parece sugerir que él quería, de alguna forma, conservar la huella de la muerte de su amigo. Por eso, si bien al tomarle una foto lo desposee en un primer sentido, también posibilita que se conserve su imagen: que siga vivo en un sentido espectral. Sontag afirma que “to take a photograph is to participate in another person’s (or thing’s) mortality, vulnerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freezing it” (*On photography* 11). Esa testificación del otro que menciona Sontag permite una interacción no siempre unilateral, como supone el entendimiento de la fotografía como sublimación de la muerte. No se trata de que el fotógrafo se apropie del otro al capturar su imagen, sino que hay un movimiento bilateral en el que quien es fotografiado también interpela al fotógrafo. Fotografiar, en este pasaje de la novela de Bolaño, es participar de una

experiencia compartida de la muerte: Urenda experimenta la muerte (no la suya sino simplemente la experiencia de la mortalidad) al ver morir a Luigi. Por eso, fotografiar es también hacer sobrevivir: “the survival of the photographed is therefore never only the survival of its life, but also of its death” (Cadava 13). En palabras de Cadava, la supervivencia del fotografiado opera en dos sentidos: no solo indica que sobrevive el recuerdo de su vida sino, a la vez, sobrevive el recuerdo de su muerte. Tanto su vida como su muerte son testificadas en la fotografía. Por eso es tan interesante esta escena en la que Urenda toma la fotografía de un cadáver, pues en su gesto está operando precisamente ese doble movimiento de sobrevivir tanto la muerte (en tanto que es un cadáver) como la vida de Luigi (en tanto persona que vivió).

Con todo lo anterior, es posible afirmar que la cámara fotográfica es una prótesis visual que permite una experiencia espectral. Urenda captura la imagen de Luigi y, en ese gesto, lo posee, pero, a la vez, está siendo interpelado por él en tanto que se ve en la necesidad de testificar la memoria de un acontecimiento compartido. La visión que obtiene a partir del dispositivo visual pone en tensión y fisura oposiciones, algo que en la estética realista y en la epistemología humanista no sería deseable.

Ver sin mirar

Después del incidente en el que Urenda experimenta la muerte de Luigi, los integrantes del convoy que sobreviven al tiroteo llegan a su destino. Es en este punto en el que entra Arturo Belano. Esta es la última aparición de Belano, cronológicamente hablando, dentro de *Los detectives salvajes*. Es, de alguna manera, el cierre (que es enteramente

incierto) de su historia lineal dentro de la novela⁸. Lo que sí sabemos es que viajó a África para buscar la muerte: “la vida no le importaba nada, de que había conseguido el trabajo para tener una muerte bonita, una muerte fuera de lo normal, una imbecilidad de ese estilo” (Bolaño 680). Pero, como señala Urenda, esto resultaba paradójico, pues Belano era “una botica ambulante” (679) y se “*preocupaba* por tener sus medicinas” (681). Belano, entonces, es un personaje que busca la muerte, pero se preocupa por mantenerse vivo: ¿por qué se quiere morir en un continente extranjero y remoto? ¿por qué busca la muerte y sigue cuidando la salud de su cuerpo? ¿por qué no dejarse morir por la enfermedad, si es que quiere hacerse matar?

Dentro del relato, Urenda reitera que el asunto nunca le quedó claro, que “cojeaba” (681), que no lo podía entender. Es quizá por esa razón, por la ambivalente posición de Belano respecto a la posibilidad de su muerte, que a Urenda le cuesta identificarlo (es decir, clasificarlo o ubicarlo para su entendimiento). Entonces, al encontrarlo después de que presencia la muerte de Luigi, afirma que: “lo vi tan fuera de este mundo... de hecho no estaba *nada* cambiado... lo cierto es que pensé que nada podía ser igual que antes y eso incluía a Belano y a su memoria” (696). Aquí se va haciendo clara la forma en la experiencia de ver morir a Luigi parece llevarlo a una especie de shock, pues afirma que ya nada puede ser igual que antes. De alguna manera, Urenda sugiere que esa experiencia del relato que está contando supuso un punto de inflexión para su vida y para su subjetividad. La inminencia de la muerte

⁸ Al final del relato, Belano decide acompañar a López Lobo, junto con los soldados, a una zona donde había gente de Kensey (el grupo enemigo): “Luego Belano se puso a correr, como si en el último instante creyera que la columna se iba a marchar sin él, alcanzó a López Lobo, me pareció que se ponían a hablar, me pareció que se reían, como si partieran de excursión, y así atravesaron el claro y luego se perdieron en la espesura” (710). Según Urenda, este plan era “inviabile y desesperado” (698), pues les esperaba una muerte (casi) segura.

y la indefinición de Belano se mezcla con el sentido espectral que menciono. Al llegar al destino y, después de encontrarse con Belano, todos los personajes se debaten con escoger una ruta entre dos: o bien pueden irse con los soldados mandingas rumbo a Thomas Creek (donde se encontrarían con un grupo enemigo), o bien podrían marchar hacia el noroeste para alcanzar la carretera de Brewerville (donde llegarían a un territorio seguro). Urenda conviene con Belano que la segunda ruta sería la que les aseguraría la salvación: la vida. La noche anterior, antes de que partieran hacia la carretera de Brewerville, Urenda no concilia el sueño y nos describe un paisaje espectral: plagado de oscuridad, murmullos y sombras. Desde este momento, el ambiente que empieza a describir Urenda corresponde con este tipo de paisaje: “sólo entonces comprendí que estaba nerviosísimo y que lo que me hacía falta, si es que quería dormirme, era hablar con alguien, y entonces me levanté y di unos pasos a ciegas, primero un silencio mortal” (699). Urenda pretende hablar con alguien para mitigar su nerviosismo, pues eso le aseguraría una especie de certidumbre sobre ese momento y sobre lo que pasaría a la mañana siguiente. Él tiene miedo de morir, y ese miedo se mezcla con ese ambiente espectral que está experimentando: “después oí el ruido de los ronquidos, los murmullos apenas audibles de los que aún estaban despiertos y conversaban en la oscuridad en lengua gio o mano, en lengua mandinga o krah, en inglés, en español” (700). En estas dos citas se va explicitando la forma en la que, en condiciones de oscuridad y en un territorio desconocido de Monrovia, Urenda se desfamiliariza incluso de sí mismo y de los otros. Además, refiere cómo moverse a ciegas lo hace escuchar sonidos que son apenas perceptibles: los murmullos, los ronquidos, las diferentes lenguas que susurran e incluso es capaz de reconocer ese silencio que califica como mortal. Al verse privado de luz e incapacitado para mirar claramente, Jacobo se siente perdido: “de forma absurda estaba

perdido en alguna parte de aquellas dos habitaciones tan larga, estaba perdido en una región que no conocía, en un país que no conocía, en un continente que no conocía, en un planeta alargado y extraño” (700). Su sensación de desubicación no es solo local, no se trata de que se sienta perdido únicamente porque está en un país extranjero. Más bien, se siente perdido por las circunstancias sensoriales en las que se encuentra, por la imposibilidad de mirar, de reconocer e incluso de poderse mover dentro del lugar.

Titulé este apartado ver sin mirar porque Urenda puede ver en tanto que no está privado del sentido de la visión, no lo tiene atrofiado a nivel fisiológico. De hecho, es capaz de captar la falta de luz en la que está sumido, lo que le imposibilita reconocer las figuras y los contornos de los otros seres y objetos que lo rodean. La carencia de luz lo afecta en tanto que lo vuelve nervioso, inseguro y lo impulsa a acercarse a alguien para hablar. No suena descabellado, incluso, relacionar este pasaje de Bolaño con la posición que tienen los humanos en la caverna que describe Platón en *La República*, en la que hay unos hombres encadenados que, por el efecto de la luz de una fogata, solo son capaces de ver las sombras que se proyectan en la pared que tienen delante (Pl. R. 516b). La caverna es descrita por Platón como un lugar que está en las tinieblas y que, si hubiese la posibilidad de salir de ella y exponerse al sol, esto correspondería con alcanzar la contemplación y el discernimiento (Pl. R. 517b). La posibilidad de ver y discernir estaría relacionada con la visión y, a la vez, con la luz del sol. Esto se puede enlazar con el ocularcentrismo y las novelas decimonónicas que ya he mencionado, pues la capacidad de una visión clara está relacionada con la luz y la capacidad de reconocer lo visto. Si no hay luz, la visión estaría entorpecida y su función (tanto fisiológica como simbólica) no tendría utilidad. Jacobo ve, pero en la ausencia de la

luz, no puede mirar, ya que mirar implicaría la aprehensión de lo visto. De alguna manera, está ciego, pues su capacidad de visión está ofuscada por la ausencia de luz.

Expuesto a estas condiciones, Urenda es capaz de habilitar otros sentidos en aras de captar sensiblemente su experiencia. Y, es en este punto, en el que llega al culmen de su narración y menciona que “López Lobo y Belano hablaron hasta poco antes de que amaneciera. Transcribir lo que se dijeron es de alguna manera desvirtuar lo que *yo sentí* mientras los escuchaba” (701, el énfasis es mío). El testimonio que enuncia el fotógrafo se puede califica como sensible. En otras palabras, Urenda no quiere describir de manera realista, sino que describe su experiencia sensible de lo que vivió. Y Urenda ve a López Lobo y a Belano de una manera muy similar a las proyecciones que ven los humanos en la caverna que describe Platón:

mi primer impulso fue...acercarme a ellos... algo en el tono de sus voces me lo impidió, algo en la disposición de las sombras, a veces densas, achaparradas, belicosas, y a veces fraccionadas, desintegradas, como si los cuerpos que las proyectaban ya hubieran desaparecido (Bolaño 700)

Si volvemos a la oración que cité más arriba de Gunning, en la que plantea que la imagen virtual se convierte en el fantasma moderno, lo que está viendo aquí Jacobo se asemeja a una proyección virtual. No son imágenes con cuerpo o encarnadas, sino que parece incluso como si se trataran de hologramas. Es una visión espectral de quienes están vivos: ve a los humanos como si se trataran de sombras falsas. Y es esta la razón que le impide entablar conversación con ellos, porque se le presentan extraños y no familiares a la percepción sensible. Gunning añade en su estudio que “scanning a ghost is difficult because in some sense we cannot

scrutinize them. They remain virtual, rather than embodied, images. As such phantoms make us reflect on the aporia of sight, the way the visible strives after the invisible, agonistically” (Gunning 238). Esta aporía que menciona Gunning es la misma aporía a la que se enfrenta Urenda, lo visible de alguna manera se transforma o entra en contacto con la invisibilidad, lo que parece estar encarnado se transforma virtual por las condiciones sensibles a las que está sujeto.

En ese ver sin mirar, él habilita otros sentidos, en este caso, se mueve, trata de caminar a ciegas y de ubicarse por el tacto. Al no poder mirar como lo dictaría un régimen escopofílico, debe habilitar otros sentidos que le permiten experimentar la situación en la que está. Como dice Martínez, haciendo referencia a Deleuze y Guattari, la mirada se vuelve “haptic” (25), en la que los ojos tienen una función no óptica. Es decir, la mirada requiere una perturbación sensible al desligarse de su función asignada, y, en consecuencia “our eyes need to be able to do more than just see” (Martínez 25). No obstante, una mirada háptica estaría guiada por el tacto. Urenda, más que por el tacto, es forzado a escuchar, a ver escuchando a quienes no es capaz de reconocer como figuras humanas. Esta visión que Urenda describe es opuesta a la realista, en tanto que lo sume en la incertidumbre de las formas, no es panorámica ni referencial, es nublada y desorienta. De hecho, esta forma de visión le produce una sensación espectral porque, como la fotografía, pone en tensión la certeza de su presencia y de su realidad.

Ni vivos ni muertos

Urenda no ve fantasmas, sino que es presa de una experiencia espectral al ver su sensibilidad trastocada por la cámara fotográfica y la oscuridad. Ambas circunstancias permiten una disociación entre la mirada y la posesión que se establece en los regímenes

escópicos humanistas y modernos. Al despojar de la visión la claridad y la presencia, Urenda pierde el sentido de la presencia y el de lo vivo. Derrida, en *Memorias de ciego*, sugiere cómo la función del ojo humano puede no ser ver sino llorar, pues es una experiencia del ojo que “no tiene ya nada que ver con la vista, a menos que al velarla no la revelen mejor” (8). Esta afirmación de Derrida no se explica a cabalidad, como suele suceder con su estilo de escritura. Pero me pregunto qué podría revelar la vista velada sobre la función del ojo y si Urenda tiene una vista velada en ambos casos que referí. Primero, pensemos en la fotografía. Para Urenda la fotografía tiene una función de testimoniar, de hecho, no sería posible considerar que esta forma de visión, mediada por la cámara, esté velada en el sentido de Derrida. Pero, si nos detenemos a examinarlo, la fotografía siempre está velando la visión: está enmarcando un cuadro, está excluyendo lo que no capta, está congelando un momento, está capturando en un presente lo que será ausente. En el segundo caso, la vista velada tendría más sentido en tanto que las condiciones de oscuridad impiden que el ojo humano funcione como debería, Jacobo no puede ver correctamente.

¿Cómo esto podría revelar algo mejor? ¿A qué se refiere Derrida con algo mejor? ¿Mejor en cuanto a qué, a su capacidad fisiológica o unas implicaciones éticas y filosóficas? Él no lo define ni lo resuelve de manera clara. Pero su cita me da pie para sugerir que quizá esa vista velada sí propone una disposición sensible alterna que tendría consecuencias distintas a las que corresponden con esos regímenes escópicos dominantes. Unas implicaciones que estarían ligadas con lo que Rossi Braidotti propone sobre el poshumanismo: desfamiliarizarnos de esas prácticas impuestas a nuestros sentidos y, por extensión, a nuestro cuerpo.

Esa desfamiliarización ocurre en Urenda, pues su mirada permite que se desestabilicen categorías dicotómicas que nos han enseñado que son estables como lo son la muerte y la vida. Hacer una fotografía puede implicar matar, pero revivir o conservar. Ver en la oscuridad puede permitirnos la experiencia de una desorientación tan potente que dudemos de si somos vivientes nosotros mismos y los otros. Esto es lo que le pasa a Urenda, él es capaz de experimentar la muerte en estos incidentes que relata. Braidotti lo plantea de este modo, refiriéndose a la propuesta poshumana: “the sense of the awareness of finitude, of the interrupted flow of my being there, death has already taken place [as an event] (*The Posthuman* 133)”⁹. Estas interrupciones de lo que consideramos plenamente presente, y que nos permite la visión, son la posibilidad de hacer contacto con la muerte y seguir vivos: sobrevivir.

Esta supervivencia se da por ese contacto con el otro, a través de la fotografía, o a través del sonido de las voces de quienes escucha Jacobo. A través de él sobrevive Luigi, Belano¹⁰ y López Lobo (el primero está muerto y los otros dos van a morir, seguramente, al otro día). La palabra sobrevivir apunta a eso, no es meramente vivir, sino estar sobre o al margen de lo vivo, estar en el intersticio de lo que está vivo y lo que está muerto: “To survive means to continue to live, but also to live *after* death“ (*Learning to live finally*, Derrida 26).

⁹ Estas experiencias de ir más allá de la muerte o de sobrevivir a la muerte han estado presentes en la historia de la literatura. Incluso se puede relacionar con el tópico de la catábasis que aparece desde *La odisea*. Sin embargo, creo que la propuesta de Bolaño indica más a la capacidad sensorial de percibir esta muerte y no a una forma meramente alegórica como sucede en esas obras clásicas. Además, en las catábasis hay una diferencia tajante entre lo que se considera muerto y vivo, el vivo va al mundo de los muertos. Aquí, el personaje no está seguro de su condición de viviente.

¹⁰ Quiero recordar aquí la manera en la que Belano desea morir constantemente y ese último acto será, probablemente, la culminación de ese deseo. Braidotti afirma, al respecto, que “The wish to die can consequently be seen as the counterpart and as another expression of the desire to live” (*The Posthuman* 134). Muerte y vida se conectarían, de nuevo, como parte de un mismo ámbito y, en este caso, de un mismo deseo.

La experiencia de la muerte es posibilitada no por algo ideal o espiritual. Al revés, ciertas condiciones y dispositivos materiales posibilitan la mirada espectral: la cámara fotográfica o la falta de luz. Sin esta alteración sensible, no sería posible acercarse a esa experiencia de la inminencia de la muerte dentro de la vida. Lo espectral, entonces, permite una experiencia de supervivencia que desafía límites ontológicos, epistemológicos y topológicos estables. En ese sentido, también permite que Urenda habite y sienta el espacio y a los otros de manera distinta. Por eso, y en concordancia con lo que he venido planteando, es posible afirmar que esta disposición alterna de lo sensible funciona como una apertura a la otredad. Una de las partes más impactantes del relato de Urenda es cuando menciona “todas las lenguas, todos los murmullos, sólo son una forma vicaria de preservar durante un tiempo azaroso nuestra identidad” (Bolaño 700). Parece que el personaje está dándose cuenta de cómo la identidad –en tanto una forma de clasificar o marcar la subjetividad como algo estable– es contingente y provisional. No es la lengua, sino la visión velada la que le permite entrar en contacto con los otros y con la muerte de una forma distinta. Esta mirada no implica, entonces, la posesión (y la estabilización) de lo que se ve sino la interdependencia de los seres y objetos a quienes se ve. No es una experiencia vertical de la mirada (como lo hace De Pas), sino horizontal¹¹.

¹¹ Klengel, en su texto “Roberto Bolaño’s Vertical Aesthetics: A Case for a Hermeneutics of Suspicion”, indica cómo la obra de Bolaño propone una mirada vertical, panorámica y distante. Sin embargo, su estudio se centra en novelas como *Nocturno de Chile* o *Estrella distante*, en las que hay un subtexto fascista y dictatorial. *Los detectives salvajes*, en cambio, no tienen un subtexto que pasa necesariamente por eso. Al revés, se trata del movimiento real visceralista y de las interrelaciones entre personajes jóvenes, lo que permitiría la noción de mirada horizontal.

Capítulo II

El Impala espectral

“Escribí este libro para los fantasmas, que son los únicos que tienen tiempo porque están fuera del tiempo”

Amberes, Roberto Bolaño

“Plus d’une”

Spectres de Marx, Derrida

Los detectives salvajes es una novela sobre dos poetas jóvenes que recorren el mundo. Esta oración podría resumir, a grandes y superficiales rasgos, la novela monumental de Bolaño. Sin embargo, el recorrido de esos poetas solo es posible leerlo a través de personajes que no son ellos. Constantemente nos estamos enfrentando con la ausencia de las supuestas figuras centrales del texto. Nunca tenemos la certeza del paradero de ellos ni de su destino (o su futuro). Leer esta novela es atender a un compendio heterogéneo e (innecesariamente) extenso de testimonios sobre desaparecidos que aparecen en las voces de otros y cuyo interlocutor nunca es identificado. Nuestra relación con lo que es supuestamente central se da a través de la ausencia y la alteridad. Es una secuencia de personajes secundarios que nos cuentan, casi de manera arbitraria, un relato propio que tiene como pretexto a Ulises Lima y Arturo Belano, los poetas real visceralistas. Esta yuxtaposición entre la voz de los personajes testigos y los personajes “protagonistas” nos hace dudar, entonces, del elemento narrativo central de la novela. Nos hace, como plantea Susana Klengel siguiendo a Piglia, adoptar una mirada paranoica, que constantemente nos interpela a buscar una pista, huella o hilo del que sujetarnos (137).

Al leer y releer la novela de Bolaño es difícil identificar o partir de un elemento (además de Lima y Belano, los personajes principales) que pueda conectar las tres partes de

la novela y que, además, pueda explicar la necesidad o el motivo por el que se interrumpe abruptamente la primera y tercera parte que comparten un espacio, género textual (el diario) y temporalidad en común. Ante el desconcierto que puede producir esta separación temporal, decidí examinar si existía alguna de esas huellas que posibilitara articular una temporalidad en la novela. Y, si fuese el caso, poder rastrear si se articulaba de distintos modos en paralelo. ¿Qué más aparece y reaparece, además de Belano y Lima, durante los tres segmentos de la novela? ¿Cómo podríamos describir la forma en que las lectoras y lectores perciben y son afectados por la temporalidad en esta novela? ¿Más allá de los personajes en sí mismos, hay otras formas no humanas que nos permitan trazar esa temporalidad y brindar una experiencia distinta de la novela?

En el apartado 18 de la segunda parte de la novela, Joaquín Font, uno de los personajes, le comenta al interlocutor no identificado que doce años después de haber visto por última vez su automóvil Impala, se le reaparece repentinamente en una fiesta: “Y entonces vi pasar a mi viejo Impala del 74, gastado por los años... como si me anduviera buscando por las calles nocturnas del DF, y el efecto que me produjo fue tal que entonces sí que me puse a temblar” (493). Este carro, el Impala desvencijado, desapareció de su vista el 31 de diciembre del año 1975 y, después de ese incidente, Font fue ingresado en varios hospitales psiquiátricos durante diez años aproximadamente. Doce años después de que él hubiese visto su Impala por última vez, se le reaparece, persiguiéndolo, asediándolo, recordándole o evocándole algo, pero ¿qué exactamente? ¿un suceso, un sentimiento, la pérdida de su cordura? Este acontecimiento dentro de la novela señala que no solo los personajes, que se nos presentaron como centrales en la primera parte de la novela, reaparecen dentro de los testimonios. Parece ser, entonces, que los objetos y, en este caso

específico, el Impala, también reaparece y se repite de manera desapercibida en los intersticios de los testimonios. Ante esta (re)aparición, Font no sabe cómo reaccionar, se pone a temblar y casi pierde su equilibrio. Ver su antiguo carro lo descoloca y califica a su Impala como un “coche fantasma” (493). El carro, entonces, se erige como un objeto espectral que es capaz de asediar, perseguir y de emprender una ruta, como si de un ser animado se tratara.

En el anterior capítulo me centré en uno de los testimonios para examinar cómo un personaje humano, Jacobo Urenda, podía adquirir una visión espectral ante la fotografía o en condiciones de oscuridad. Un personaje humano, en ese caso, era mi foco privilegiado para hacer el estudio de lo espectral. En este capítulo deseo hacer un movimiento inverso, pues mi punto de referencia va a ser el Impala, un objeto que se mueve dentro de la novela produciendo un efecto espectral. Me parece importante retomar la espectralidad desde los objetos, en especial cuando nos topamos con pasajes como en los que se menciona al Impala. Al decidir centrarme en un objeto y no necesariamente en los personajes me interesa explorar, además, una forma mucho menos antropocéntrica de entender la espectralidad. En la introducción mencioné que el espectro hace parte de los estudios poshumanos en tanto que es una figura que permite reconocer formas de habitar que van más allá de una concepción antropocéntrica y humanista en las que predominan la confianza de un sujeto humano autónomo, soberano y autosuficiente¹². En un primer sentido, y teniendo en cuenta los

¹² Rosi Braidotti esboza el modelo humanista de este modo: “they assert with unshakable certainty the boundless capacity of humans to pursue their individual and collective perfectibility. That iconic image is the emblem of Humanism as a doctrine that combines the biological, discursive and moral expansion of human capabilities into an idea of teleologically ordained, rational progress. Faith in the unique, self-regulating and intrinsically moral powers of human reason forms an integral part of this high-humanistic creed, which was essentially predicated on eighteenth- and nineteenth-century renditions of classical Antiquity and Italian Renaissance ideals” (*The Posthuman* 13).

estudios de Achille Mbembe y Avery Gordon¹³, es claro que el espectro pertenece a un lado marginal o liminal de el ser humano, pues se refiere a un humano que se ha ido o ha desaparecido. Sin embargo, conserva la huella de lo humano: tiene su figura o al menos está relacionado con el cuerpo de alguien. En ese primer sentido, lo espectral pertenecería a lo que borra los límites entre lo muerto y lo vivo. En un segundo sentido, que se ha estudiado por Jeffrey Sconce y Akira Mizuta¹⁴, lo espectral está relacionado con nuevas tecnologías visuales: los rayos X, la fotografía o el cine. Estos nuevos medios permiten la captura de lo que va a desaparecer¹ y, en ese sentido, posibilitan una experiencia espectral. A estos dos sentidos, me interesa sumar un tercero –en el que entraría el Impala–: la posibilidad de examinar los efectos espectrales desde los objetos mismos (en su condición no humana) y cómo estos afectan, en este caso, a los humanos y, a la vez, desestabilizan y crean relaciones de interdependencia entre los elementos de la novela¹⁵. Me apoyo, adicionalmente, en la propuesta poshumana de Jane Bennett, que plantea cómo los objetos pueden ser una materia vibrante (*vibrant matter*): “[they can] act as quasi agents or forces with trajectories, propensities, or tendencies of their own” (viii). Los objetos, al ser agentes de una fuerza, pueden revelar intensidades dentro de la estructura de la novela y, además, permiten crear redes de afectos (que explicaré más adelante). Con afectos me refiero, además, a la propuesta de Spinoza en la que se define el afecto como la capacidad que tiene un cuerpo de responder

¹³ Al respecto se pueden revisar el libro *Ghostly Matters: Haunting and the sociological imagination* de Avery Gordon y el artículo “Life, Sovereignty, and Terror in the Fiction of Amos Tutuola” de Achille Mbembe.

¹⁴ *Haunted media* de Jeffrey Sconce y *Atomic Light* de Akira Mizuta dan cuenta de ese interés sobre lo espectral en las tecnologías visuales.

¹⁵ A este respecto, es interesante pensar en los avances de la inteligencia artificial en los que se ve más claramente esa desestabilización. Por ejemplo, la madre surcoreana que puede recontrarse con su hija fallecida gracias a la realidad virtual (https://www.youtube.com/watch?v=ufITK8c4w0c&feature=emb_title). Los dispositivos virtuales permiten traer el espectro de la hija y crean una red de afectos intensos.

en contacto con otros (209-210). Este tercer sentido no solo incorpora la posibilidad de pensar el primer sentido de lo espectral desde un objeto, sino que también permite pensar el segundo sentido más allá de las tecnologías visuales. El Impala, sería, por un lado, un espectro que puede reaparecer (como si se tratara de un humano que ya ha partido) afectando otros cuerpos presentes en la novela y, por tanto, la temporalidad misma que se articula dentro de ella. Y, por el otro lado, ampliaría el sentido del espectro desde tecnologías no necesariamente visuales sino de otro carácter, en este caso, automotrices.

Cuando califico al Impala como espectral, deseo ceñirme a esta palabra porque es la que más se asimila al sentido que quiero plantear en este texto sobre el carro: el del asedio o la persecución, que explicaré más adelante. Pero, por otro lado, me interesa aclarar que el objeto que pretendo analizar aquí no está atado a la idea sobrenatural que se asocia comúnmente a, por ejemplo, una casa embrujada (*haunted house*). Es decir, no se trata de que los objetos estén poseídos o habitados por algún ser paranormal que deba exorcizarse o limpiarse¹⁶. Al revés, los objetos espectrales (*haunted objects*), en el sentido en el que lo propondré, no son exorcizables en tanto que su asedio y su movimiento no depende de la decisión o autonomía de los personajes ni carga, necesariamente, un tinte negativo o atormentado. No es algo que deba tacharse o borrarse por causar tormento o recuerdo de algo violento¹⁷. En concordancia

¹⁶ Esther Peeren y María del Pilar Blanco, por ejemplo, se alejan y hacen una crítica de la noción de espectralidad en psicoanálisis, que plantean Abraham y Torok respecto al trauma: “The secrets of Abraham’s and Torok’s lying phantoms are unspeakable in the restricted sense of being a subject of shame and prohibition. It is not at all that they cannot be spoken; on the contrary, they can and should be put into words so that the phantom and its noxious effects on the living can be exorcized” (58). ¿Y si, en vez de exorcizarlos o liberarnos de ellos, aprendemos a cohabitar con ellos?

¹⁷ En esta medida, también quisiera desplazar la idea del espectro como efecto de algo necesariamente violento o doloroso. Estudios como el de Achille Mbembe o el de Juliana Martínez muestran cómo el espectro ha estado asociado mayormente con una violencia histórica específica e identificable. Sus propuestas se caracterizan por tratar de visibilizar violencias que hacen parte de una esfera macropolítica (el conflicto poscolonial o el conflicto armado colombiano). Aquí, en cambio, doy cuenta de cómo el Impala pertenece a una esfera privada que no está atada a un conflicto histórico o marcado explícitamente por la violencia. De ese modo, me interesa apostar

con eso, propondré que el Impala no es un objeto que se construye como un recuerdo reprimido o una analepsis diegética, sino que interrumpe la temporalidad como si se tratara de un personaje que tiene agencia dentro de la narrativa. Se mueve a través de las voces de los personajes para indicar una ausencia. Por otro lado, este capítulo apela a adoptar ya no solo una mirada paranoica, sino una atención sensorial a la fuerza que puede infundir el Impala en la novela y en los personajes humanos que la conforman. Es atender sensorialmente no solo desde los personajes, sino fuera de ellos: ¿qué objeto los afecta y los interpela? En ese sentido, el Impala, como un objeto espectral que asedia, permitirá reconocer relaciones distintas entre humanos y no humanos que podrán develar el mecanismo temporal por el que apuesta la novela de Bolaño.

Repetición: una forma del asedio

Asediar (*haunt*) es la forma en la que podemos identificar el movimiento del espectro. Tom Gunning asevera que “We do not *believe* in ghosts, we are *haunted* by them... As revenants of things past, ghosts make vivid to us the pairing of memory and forgetting. The ghostly returns even after being shown the door, even after death...” (232). Según esta cita, los fantasmas, o los espectros, no son algo en lo que se deba creer. No se trata de que nuestra creencia como sujetos determine nuestra experiencia espectral. Si planteamos el problema como una cuestión de credibilidad, habría un supuesto en el que el espectro está determinado por la psique del sujeto. Si la psique, entonces, fuese restaurada o curada¹⁸, el espectro

por una mirada privada, en el ámbito literario, que permita pensar la espectralidad a un nivel micropolítico (algo que explicaré a profundidad en el tercer capítulo).

¹⁸ Según Peeren y del Blanco, Freud y Adorno sostienen la idea de que debemos deshacernos de los fantasmas, pues representan una oscuridad que puede representar una amenaza para el ser humano y su construcción social (7-9).

desaparecería. Gunning plantea el problema del espectro de una manera contraria. Los espectros *nos* asedian, es decir, sobre nosotras recae el efecto de su movimiento o de su incidencia. De este modo, al poner a los humanos como objetos gramaticales en los que recae la acción de los espectros, ellos adquieren una agencia independiente de lo que sería la psique humana. Así, los personajes de la novela estarían sujetos a las acciones del espectro: estarían bajo la heteronomía. Esa heteronomía la determina el movimiento del espectro: vuelve, incluso después de la muerte; vuelve, incluso aunque la persona (o el personaje, en este caso) trate de olvidarlo o cerrarle la puerta. Es un *revenant*, pues reaparece constantemente, irrumpe y disloca un presente. Es por eso por lo que, como plantea Gunning, se pone en juego una idea del tiempo y la memoria: del olvido y el recuerdo.

Las palabras de Gunning nos sugieren, entonces, descartar el nosotras (*we*) como un punto de partida para examinar el espectro y, en cambio, empezar por el asedio. ¿Cómo asedia el Impala? Antes de centrarme en el Impala, me parece pertinente señalar cómo la novela hay una alusión a la repetición y al asedio, lo que crea un ambiente propicio para estudiarlo. En el apartado 24 de la segunda parte de *Los detectives salvajes*, uno de los testimonios es enunciado por una fisiculturista, María Teresa Solsona, que compartió el departamento con Arturo Belano, en Barcelona. Su relato se guía por el contrapunto de sus oficios: mientras que ella se levanta temprano a ejercitar su cuerpo, Belano se pasa las noches enteras escribiendo su próxima novela. Ella se preocupa constantemente por el estado de salud de Belano y se impresiona por el teclear de su máquina en las noches (658). En una de sus conversaciones, Belano cuenta que ha visto *The Shining*, de Stanley Kubrick, y recuerda la novela que escribía el protagonista de la película:

¿Te acuerdas de la novela que escribía Torrance...Más de quinientas páginas, dijo Arturo... Llevaba más de quinientas páginas y sólo había repetido una única frase hasta el infinito, de todas las maneras posibles, en mayúsculas, en minúsculas, a dos columnas, subrayadas, siempre la misma frase, ¿nada más (673)?

En este pasaje, Belano, de manera inesperada, trae a colación no al personaje protagonista de la novela que se vuelve loco progresivamente (muy similar a Joaquín Font) sino, más bien, se interesa por un suceso muy específico: la novela que escribe y la reiteración de una única frase: “no por mucho madrugar amanece más temprano” (673) –en inglés es *All work and no play makes Jack a dull boy*–. Más allá del contenido semántico de la frase, a Belano le interesa la necesidad de repetir, de distintas formas visuales, la misma frase, una y otra vez, y asevera que “puede que fuera una buena novela” (673). ¿Cómo podría ser buena la repetición de una misma frase? ¿O de qué manera eso haría buena una novela? María Teresa responde a esto, alegando que: “¿cómo va a ser una buena novela algo en donde sólo se repite una única frase?” (674) Desde su punto de vista, una novela que repita lo mismo sería “como faltarle el respeto al lector” (674). Y, luego, Belano le pregunta a María Teresa: “¿Tú has echado una mirada a lo que escribo?” (674). De manera implícita, Belano le sugiere a María Teresa que puede que haya una relación entre su escritura y la de Jack Torrance en *The Shining*. Y esto parece indicar, incluso, que Belano, como alter ego del autor Bolaño, quisiera sugerir que *Los detectives salvajes* puede ser una novela sobre la repetición. Pero esa repetición, como en *The Shining*, se da en el objeto mismo (en el papel de la máquina de escribir). Cada repetición, como indica Belano, no es idéntica a sí misma: siempre se altera

en el espacio en el que está inscrita, en relación con las otras frases, con los márgenes o la sangría. Es una repetición que siempre indica una singularidad y una diferencia. Es lo mismo lo que vuelve a escribirse, pero siempre de distinta manera por el nivel visual que Jack Torrance trata de imprimir en su escritura. Es preciso recordar que, en la película, cuando la esposa de Torrance va a ver lo que ha escrito, los planos muestran la misma frase, pero en distintas formas. De hecho, se enfocan doce cuartillas de lo que ha escrito Torrance y ninguna es igual a la otra a nivel visual. Cuando Bolaño deja Barcelona para aventurarse hacia África, María Teresa recuerda la conversación sobre *The Shining* y menciona, como si se tratara de algo espeluznante que “entré en el cuarto de Arturo. Sobre la mesa estaba su máquina de escribir y un montón de cuartillas perfectamente ordenadas. Antes de hojearlas pensé en *El resplandor* y sentí un escalofrío” (676). Es por eso por lo que se puede plantear una idea de repetición y asedio dentro de la novela.

Al leer este pasaje de la novela, me interesé por entender cómo la repetición puede ser una técnica textual de la que se sirve Bolaño en su novela a partir del Impala. Y esto, precisamente, me recuerda a un artículo periodístico reciente, escrito por Christina Soto Van der Plas, en el que afirma que “La segunda razón por la cual dejé de leer a Bolaño fue más literaria. En la narrativa de Bolaño hay una promesa (incumplida) de que siempre hay más que descubrir, pero como lectora me topé una y otra vez con la mera repetición de lo mismo” (*Tierra Adentro* 2020). Ella señala cómo la repetición en la literatura de Bolaño no tiene ningún efecto singular o interesante, y afirma que es simplemente una repetición de algo idéntico y se pregunta “¿Para qué leer el mismo libro en decenas de variaciones?” (*Tierra Adentro* 2020). Esta es quizá la misma reacción que tiene María Teresa, la fisiculturista,

cuando Belano asevera que la novela escrita por Jack Torrance puede ser buena. En contra de este planteamiento de Soto Van der Plas, me pregunto: ¿y no es quizá la repetición de lo mismo la posibilidad, como mencioné antes, de singularizar cada repetición? ¿No es, como diría Deleuze, que la repetición implica la posibilidad y la distribución de lo diferente, de la diferencia? (*Diferencia y repetición* 53) Aunque Soto esté en contra de esa repetición “de lo mismo”, detrás de sus palabras siguientes subyace una contradicción. Si la obra de Bolaño es un mismo libro en decenas de “variaciones”, esta última palabra indica la posibilidad de lo diferente, de lo no idéntico y, en ese sentido, Soto Van der Plas estaría demeritando la obra solo por la técnica de la repetición (mas no por su mismidad). A mí, en cambio, me interesa entender cómo esa repetición, que se ve sugerida al hacer referencia a *The Shining*, puede ser un punto de partida para estudiar el Impala.

Lo *unheimlich* y el afecto

El impala parece ser un objeto protagonista de *Los detectives salvajes*. Sin embargo, su centralidad se ve opacada por la polifonía exuberante de la novela. De hecho, la abundancia de voces que aparentan tener como punto de referencia a Arturo Belano o a Ulises Lima pueden oscurecer ciertos detalles y confundir a las lectoras y lectores: ¿estamos tratando de rastrear la huella de los poetas? ¿esa sería la necesidad de incluir todos esos testimonios? Si adoptamos, entonces, la mirada paranoica que propone Piglia, Lima y Belano parecen quedar en un segundo plano. Quizá es posible decir que la lectura no nos exige buscar una teleología: ¿cuál es el fin de los poetas realvisceralistas? En contraste, parece exigimos aguzar los sentidos: ¿cómo se están moviendo las voces y, dentro de ellas, los objetos?

Volvamos a *The Shining* y su posible relación la novela de Bolaño para llegar a comprender cómo podría estar asociado con las repeticiones del Impala. Esta película se ha asociado con lo *unheimlich* (en español se traduce como siniestro u ominoso), un concepto analizado por Sigmund Freud y que es definido como una combinación de lo familiar (*heimlich*) con lo no familiar. Lo que nos es familiar, al ser reprimido, se convierte en algo extraño y eso es lo que posibilita el efecto de lo ominoso (lo *unheimlich*) (Freud 236). Para explicar el efecto de lo *unheimlich* en la repetición, Freud se sirve de una anécdota propia. Él cuenta que una vez deambuló por las calles vacías de una pequeña ciudad italiana y se encontró una calle en donde había prostitutas. Luego de deambular más, terminó, de nuevo, en la misma calle y Freud comenta: “entonces se apoderó de mí un sentimiento que sólo puedo calificar de ominoso” (237). Agrega, a este ejemplo, otro sacado de los cuentos de Mark Twain, en los que se narra cómo un personaje halla repetidas veces el número 72 en su guardarropa, en su número de cama o en otros elementos con designación numérica. Esto puede producir un efecto de lo ominoso a causa del encuentro de un mismo número repetidamente, y que esconde algo aparentemente secreto (Freud 238). Para que se produzca este efecto, es necesario el retorno de lo que aparenta ser igual (o que se ha reprimido en la infancia, según Freud), es decir, la repetición de lo familiar como algo no familiar que produce angustia o malestar. No me detendré en *The Shining*, simplemente deseo señalar cómo el uso de ciertos artefactos como el espejo o las fotografías, dentro de la película, permiten la repetición (además de la escena que mencioné sobre la novela de Torrance). Esta repetición, o, en palabras de Freud, “el retorno de lo no deliberado” (237) es condición de posibilidad para que se cree un efecto de lo *unheimlich*. En ese sentido, lo espectral se podría

asociar con lo *unheimlich* en tanto que comparten un movimiento similar: es la repetición de algo que se supone que es ausente o que ya no está.

¿Acaso el Impala es una forma de lo *unheimlich*? En un primer momento me gustaría aseverar que no. Freud plantea la cuestión de lo *unheimlich* como si se tratara solamente de un efecto o una forma producida por el inconsciente del sujeto que ha reprimido su memoria. Es decir, lo *unheimlich* sucedería únicamente por un efecto del inconsciente de un sujeto determinado y permanecería en el plano de lo angustioso. Y, como explicaré más adelante, el Impala parece exceder estas instancias. Pero, por otro lado, el automóvil se podría asociar con lo *unheimlich* en tanto que es un objeto que se ha presentado como familiar desde la primera parte de la novela y que reaparece en la segunda parte como algo extraño y fuera de lugar. Y, aunque en la tercera parte el Impala aparezca en su forma familiar, no nos es posible leerlo como tal, pues ya ha adquirido una forma espectral que produce extrañamiento.

Según lo que he venido planteando, parece que en *Los detectives salvajes* los espectros preceden a los personajes. Los desaparecidos, o lo que es ausente, parece sobreponerse a los mismos personajes vivos y presentes que son reconocidos por un nombre, fecha y lugar exacto. Cada entrada de los testimonios es un referente de un espacio y un tiempo al que podemos anclarnos, pero, si nos detenemos a leer con atención, y si examinamos la forma en la que se superponen los testimonios (no hay un orden lineal ni mucho menos temático), esa exactitud espaciotemporal parece más una trampa en la que subyacen otros posibles códigos o rutas de lectura. Además, si los espectros –y en este caso entraría al Impala– se sobreponen a los personajes, esto nos indica que la espectralidad no es

producto del inconsciente reprimido de un personaje al que podamos identificar, como sucede con el análisis freudiano de lo *unheimlich*.

En primer lugar, me gustaría señalar cómo el Impala parece exceder la creencia de que es producto del inconsciente de un sujeto. En las últimas entradas del diario, de la primera parte de la novela, el Impala indica una pérdida de un mundo social al que fuimos imbuidos de la mano de García Madero en la primera parte de la novela. Toda la narración de esta primera parte está determinada por el punto de vista de García Madero y de lo que escribe en su diario. La novela abre con la inclusión de este personaje en el real visceralismo: “He sido cordialmente invitado a formar parte del realismo visceral. Por supuesto, he aceptado. No hubo ceremonia de iniciación. Mejor así” (13). Esto contrasta con el final de esta primera parte: “Abracé a Belano y a Lima y les pregunté qué iba a pasar con el real visceralismo... El coche de Quim era un Ford Impala último modelo, de color blanco” (174). Madero, en este pasaje, parece asociar el Impala, y su materialidad, con la pérdida del real visceralismo, que es el movimiento poético con el que se abre la novela. Se supone que la despedida de Belano y Lima implica la muerte o el fin de ese movimiento.

El Impala, entonces, reaparecerá en otras partes de la novela como esa ruptura de la promesa del grupo poético, que se ha definido en la novela como la posibilidad de un cambio en la literatura latinoamericana (que, no sobra decirlo, nunca se cumple). Esta primera parte de la novela cierra así, con la despedida en el DF y con el fin de un grupo que había parecido ser el eje narrativo de la novela. García Madero, en un acto repentino, se sube al carro y emprende el viaje con Lupe, Belano y Lima:

Me volví y a través de la ventana trasera vi una sombra en medio de la calle. En esa sombra, enmarcada por la ventana estrictamente rectangular del Impala, se concentraba toda la tristeza del mundo. Son fuegos artificiales, oí que decía Belano mientras nuestro coche daba un salto y dejaba atrás la casa de las hermanas Font, el Camaro de los matones, la calle Colima y en menos de dos segundos ya estábamos en la avenida Oaxaca y nos perdíamos en dirección al norte del DF. (174-175)

El automóvil parece representar la experiencia de esa pérdida y, para las lectoras y lectores, indica la desaparición de los protagonistas de la novela, pues no volveremos a saber de ellos sino como desaparecidos. García Madero, dentro del Impala, es capaz de mirar en retrospectiva por la ventana: como si fuese a dejar un pasado detrás (que es, precisamente, lo que está haciendo). A nivel visual (Madero viendo por la ventana trasera del Impala algo que va a dejar), este pasaje parece indicar una ruptura temporal para las quienes leen, pues se enfrentarán con otra temporalidad y otras voces de personajes distintos en la segunda parte. Y, si bien las lectoras y los lectores deben enfrentarse a este compendio heterogéneo de voces, el Impala reaparecerá como un espectro irrumpiendo en el tiempo presente y trayendo de vuelta un pasado y una narrativa, la de Madero, que se ha visto interrumpida abruptamente. Además, es importante notar que, así como la novela inicia el día de los muertos, esta parte del diario cierra un 31 de diciembre –es como si el texto quisiera hacer un guiño sobre esos tiempos cíclicos–.

Al contrastar el fin de la primera parte con el inicio de *Los detectives salvajes*, parece que el Impala se erigiera como un objeto que no solo hace referencia a un personaje, sino que

implica un cambio a nivel afectivo y material tanto para los realvisceralistas como para Joaquín Font y, en extensión, para la totalidad de la novela. En ese sentido, el Impala parece cobrar una agencia similar a la de un personaje más que posibilita la interdependencia entre todos los personajes humanos que forman parte del texto. De hecho, es importante mencionar el momento en el que María Font, una de las hijas de Joaquín, trae a colación la pérdida del Impala, cuando, años después de la partida de Belano y Lima en el Impala, vuelve a encontrárselos en el Café Quito:

En cualquier caso, lo que mi madre pretendía era poner una denuncia para recuperar el Impala y lo que yo pretendía era que no se pusiera ninguna denuncia, pues el coche volvería solo (eso también es divertido, ¿no?), únicamente había que esperar (Bolaño 239)

En este fragmento, María Font cuenta cómo su madre carga todavía un resentimiento porque considera que Belano y Lima se robaron el Impala. Pero, por otro lado, María señala que no era necesario acusarlos de robo y, mucho menos, interponer una denuncia al respecto. Además, según ella, el Impala *volvería* y ella menciona cómo esa expresión es divertida en tanto que le da una agencia casi independiente al objeto, pues le asigna un verbo intransitivo. Justo después de esto, María empieza a experimentar su cuerpo de manera distinta. Traer el Impala a esta parte de su narración parece afectarla: “no sé cuánto tiempo estuve allí, las mesas de los alrededores se desocupaban y se volvían a ocupar... empecé a quedarme mustia, a desintegrarme, a pensar (más bien a repetirme, como un tam-tam) que nada tenía sentido” (240). Este pasaje viene después de la mención al Impala y, aunque no hay una conexión explícita entre el carro y esta sensación, no me parece gratuito que estén en contacto. El

Impala significa una pérdida, y ella, al mencionarlo, lo hace reaparecer. El carro la asedia, pues significaría para ella el retorno a ese tiempo en el que su padre no estuviera en el manicomio con una depresión suicida y que su madre se dejara de amenazas contra Lima y Belano. A la vez, para las lectoras y lectores, la aparición material (original) del carro implicaría el desenlace del relato que ha sido truncado, implicaría que pudiésemos seguir el orden lineal que parecía prometerse desde el inicio. Entonces, el Impala produce una afectación en María: la hace experimentar su presente de manera dilatada y la descoloca, la abate como si el tiempo se hubiese arruinado desde el incidente del Impala. María desea restaurar ese tiempo, volver a hablar con Belano y Lima, que están en el café, pero todavía no la han visto, y exigirles que devuelvan el Impala. Este carro, en su condición ausente, se le reaparece a María como el vacío de algo que ya no podrá poseer y que, además, la desposee de sí misma: sus sentidos y su certeza. Volver a ver el Impala implicaría que Belano y Lima también volvieran, que el realvisceralismo volviera y que se restaurara el sentido narrativo con el que iniciamos la novela.

Esta afectación producida por la figura del Impala a María es similar a la que tiene Joaquín Font cuando ve su Impala desvencijado. Volvamos a ese testimonio, que se enuncia en agosto de 1987, una vez Font ha sido dado de alta después de permanecer desde 1976 en diferentes manicomios y hospitales psiquiátricos. Este monólogo, especialmente, está marcado por lo *unheimlich* en tanto que el retorno a lo familiar, a su hogar y con su familia, es imposibilitado por el tiempo mismo y por su experiencia del espacio. Font menciona varias veces cómo, una vez en su casa, “los ruidos eran los mismos de siempre... pero me equivocaba. Algo había que los hacía distintos... no me dejaban dormir” (487). En ese estado,

Font se ve en la necesidad de retomar su vida laboral y, aunque lo consigue temporalmente, todo es fallido. En la atmósfera de su relato hay una sugerencia de que lo que en un momento (o sea, en la primera parte de la novela) era familiar y acogedor, se ha vuelto ajeno a él y se siente extrañado. Este relato, que es el último que Font enuncia dentro de la novela, termina con la aparición del Impala. Él atiende a una fiesta que “le resultó familiar” (492) y todo va sucediendo normalmente, como si él se estuviese incorporando, de nuevo, a la vida normalizada: charla con algunos invitados de la fiesta y come los sándwiches preparados por los anfitriones de la casa. Ese ambiente que parece familiar tanto para el personaje como para quienes leen es irrumpido por el Impala que aparece y lo afecta: “me puse a temblar, agarrado con las dos manos a los barrotes de la verja para no me caerme... y se me cayeron las gafas” (493). Y, tratando de ver quién conducía el Impala, señala:

vi el Impala y con mis gafas, esas gafas que hasta ese momento no sabía que poseía, taladré la oscuridad y busqué el perfil del conductor, entre atemorizado y ansioso, pues supuse que al volante de mi Impala perdido iba a ver a Cesárea Tinajero, la poeta perdida, que se abría paso desde el tiempo perdido para devolverme el automóvil que yo más había querido en mi vida, el que más había significado y el que menos había gozado. Pero no era Cesárea la que conducía. ¡De hecho, no era nadie el que conducía mi Impala fantasma! (493)

La experiencia de ver el Impala es, al igual que para María, una forma de sentirse afectado. Él trata de reconocer algo familiar en su carro: a Cesárea Tinajero, la poeta perdida. Cesárea representa la finalidad que tenía el Impala, él se lo prestó a Lima y a Belano para que escaparan en busca de Tinajero y su obra. Ese era el propósito de los realvisceralistas: buscar

a la poeta perdida que había fundado el movimiento poético durante los años de la revolución. Pero se da cuenta que nadie conduce el Impala, aunque luego pensó que los carros no podían andar solos, debían ser conducidos por alguien (493). Además de esto, Joaquín alude a cómo la aparición del Impala le hace caer en cuenta de que tiene una prótesis visual, las gafas, y las recoge con el ansia de poder ver su automóvil fantasma. Es interesante pensar hasta qué punto depender de una prótesis para poder ver implica una relación distinta con lo visto, pues no siempre se ve de la misma manera en tanto que las gafas pueden quitarse o caerse y eso altera la disposición sensible de quien las usa. Más adelante, quisiera mostrar cómo esta aparición implica un cambio en Font a nivel sensible, cómo esa aparición le exige una respuesta que es producida por la desidentificación a la que se ha visto subyugado por el efecto de espectralidad: “la calle se había transformado en un rompecabezas de penumbra al que le faltaban varias piezas, y una de las piezas que faltaban, curiosamente, era yo mismo. Mi Impala se había ido. Yo, de alguna manera que no terminaba de comprender, también me había ido. Mi Impala había vuelto a mi mente. Yo había vuelto a mi mente” (493). En este fragmento, Quim parece haberse desposeído, al igual que María, de su certeza sobre su presente y sobre sí mismo. El Impala lo afecta de manera que se siente *ido*, pero luego, contradictoriamente, afirma que el hecho de que el carro apareciese posibilitó que él mismo hubiese vuelto a su mente. ¿Cómo entender el enlace de estos afectos contradictorios dentro de la narración de Quim? Esto es algo que retomaré en el último apartado de este capítulo.

Después de examinar estos dos momentos en los que el Impala reaparece ante Quim y María, es posible decir que es un espectro en tanto que asedia a los personajes y parece enfrentarlos ante su heteronomía. Volviendo a la cita de Gunning, el espectro asedia sin que

lo convoquen o lo evoquen, del personaje no depende su asedio, sino que el espectro produce una interdependencia entre quien lo ve y él mismo. Los personajes son las presas del espectro y no viceversa. La heteronomía es producida por el efecto asimétrico que genera el espectro. El Impala pareciera demandar de los personajes una respuesta o un cambio de postura, invade su autonomía y los convoca a entablar una relación entre ellos y la aparición del objeto extraño. Y es, en este sentido, en el que creo que María y Joaquín están bajo la heteronomía: se exponen a la alteridad y se ven afectados por ella. Si el Impala produce una heteronomía, eso implica que hay una interdependencia entre los personajes que aparecen en el diario de Madero y las voces que enuncian dentro de la segunda parte gracias al Impala. Es decir, podemos identificar al carro como un objeto que permite enlazar experiencias de lo ausente en la voz que se enuncia en el presente. A diferencia de lo que se podría pensar, es el Impala lo que causa los afectos entre los personajes.

Pero, además de eso, el Impala es capaz de moverse dentro de esa separación temporal y dilatación del tiempo que propone la novela en su estructura. Y, en ese sentido, quienes leen también crean una red de interdependencia con el Impala y los otros personajes: les permite pensar en el desenlace que se ha roto en la primera parte de la novela. Por otro lado, lo *unheimlich* funciona en estos pasajes, no como una forma del inconsciente reprimido, sino como una repetición de lo familiar que produce una extrañeza y hace que se produzca un efecto de descolocación a quien lo presencia.

Indeterminación de la temporalidad

El Impala es un automóvil. En su acepción primaria, el automóvil es una tecnología automotriz que permite transportarse de un lugar a otro y hace posible que los seres humanos lleguen a su destino de manera más eficiente. Ese sería el uso del automóvil, tiene un fin y es dependiente del uso humano para poder ejecutarlo. Curiosamente, y en contraste con lo anterior, la palabra automóvil tiene una etimología que pareciera indicar algo distinto. Auto viene del vocablo griego *αὐτός*, que significa por sí mismo, y móvil del vocablo latino *mobilis* que indica la capacidad de moverse. Visto así, automóvil significaría lo que es capaz de moverse por sí mismo. Su etimología pareciera indicar que el objeto se tratara de un ser animado: que tiene autonomía propia y su movimiento no dependiera de que algún humano lo use. Traigo a este texto la etimología de esta palabra porque me parece interesante asociarla con la idea de heteronomía con la que cerré el apartado anterior. El Impala se convierte, en esta novela, en un objeto que puede moverse sin depender de los personajes, pero, a la vez, hace que ellos sean interpelados por su movimiento.

Así, el Impala se mueve infundiendo un efecto de asedio sobre los personaje y los hace desprenderse de sí mismos (de su presente y de su identidad). ¿Cómo lo logra? ¿Cuándo volvemos a encontrarnos con la aparición del Impala? Kathryn Hume plantea en un artículo ciertas técnicas que permiten crear un efecto de rapidez (*speed-effect*) en los textos literarios. Ella menciona que la multiplicación, la substracción y lo fantástico son formas que permiten que la narrativa adquiera una rapidez y un movimiento más acelerado del normal (119). El Impala podría entrar dentro de esta clasificación: se repite (o sea se multiplica por sus apariciones), pero a la vez produce substracción (pues deja vacíos sobre la transición de sus apariciones) y, además, crea un efecto de fantasía al ser un objeto que se mueve sin una lógica

racional o científica (se conduce solo, por ejemplo). Relacionar el Impala con el efecto de rapidez que propone Hume me hace pensar en la cualidad del automóvil: de recorrer distancias en menos tiempo (o sea, de experimentar el tiempo de otra forma). Sin embargo, el Impala adquiere otro cariz en esta novela, no es necesariamente un efecto de rapidez, sino un efecto de indeterminación temporal. Con esto no me refiero a una ruptura o a un tiempo que esté quebrado y que sea imposible de seguir. Más bien, me adhiero a la noción de que es un tiempo indeterminado, incapaz de regirse por un código definido, estable o estático. Al identificar al Impala como un espectro y, al moverse como tal, no hace que haya un efecto de rapidez sino esa indeterminación a la que me refiero: irrumpe como una figura, que supuestamente pertenece al pasado, en el presente y desestabiliza la sensación temporal de los personajes y de la estructura misma en la que está inscrita la novela. Weinstock señala que el espectro es “an entity out of place in time, as something from the past that emerges into the present, the phantom calls into question the linearity of history” (Weinstock 62). Esto quiere decir que el espectro no se trata de un recuerdo que se evoca en el presente, de una forma de la memoria que es representada normalmente (como una analepsis, diríamos). El Impala no es analéptico, no trae el pasado al presente, sino que viene del pasado a indeterminar el presente.

Bolaño, en el epígrafe con el que enmarco este capítulo, plantea que los fantasmas son los únicos que tienen tiempo porque están fuera del tiempo, esto obedece a que quizá no responden a un tiempo humano o a un tiempo epistemológicamente establecido. Los espectros, como el Impala, no pertenecen a la cronología establecida por la historia o los relatos de lo que son parte. Y, si decidimos admitir la espectralidad como una forma que

recorre la novela, no deberíamos confiar en el presente como temporalidad ni mucho menos en esas entradas engañosas que abundan en la novela y que nos hacen confiar en un tiempo estable y determinado como tal : “31 de diciembre” (166), “1 de Enero” o “Joaquín Font, Calle Colima, Colonia Condesa, México DF, Octubre 1976” (229) o “Simone Darrieux, rue de Petites Écuries, París, Septiembre de 1977” (299). Y quizá por esto mismo es que la tercera parte de la novela inicia con un apunte sobre la indeterminación del tiempo producida dentro de la escritura:

1 de enero

Hoy me di cuenta de que lo que escribí ayer en realidad lo escribí hoy: todo lo del treintauno de diciembre lo escribí el uno de enero, es decir hoy, y lo que escribí el treinta de diciembre lo escribí el treintauno, es decir ayer. Lo que escribo hoy en realidad lo escribo mañana, que para mí es hoy y ayer, y también de alguna manera mañana: un día invisible. Pero sin exagerar. (717)

Madero hace alusión a la manera en la que escritura siempre ocurre de forma indeterminada, él escribe sobre el pasado en un presente que se convierte constantemente en futuro. Su ayer y su hoy se solapan formando un mañana, y eso permite que adquiera una experiencia de una temporalidad anacrónica. En otras palabras, su escritura nunca es presente, ni pasada, ni futura en un sentido estricto. Parece, más bien, que eso que aparenta pertenecer a un pasado, o al olvido, está haciéndose presente, pero, a la vez, futuro. No hay una sincronía entre su escritura y la experiencia de un supuesto presente. Consideremos que esta primera entrada del diario es la continuación de la primera parte que ha sido interrumpida, pues lo indica el referente temporal, que pasa del 31 de diciembre al primero de enero. Además, supongamos

que Bolaño premeditó el montaje de esta estructura para indicar algo sobre la novela misma. Me tomo la licencia de suponerlo por la insistencia que ha hecho Bolaño en diferentes entrevistas y textos sobre la escogencia de una estructura determinada. Basta con mencionar un par de citas que recoge Myrna Solotorevsky en un artículo sobre la estructura en Bolaño: “Cada vez que empiezo a escribir una novela, tengo la estructura muy elaborada” (50) o “la estructura de mi narrativa está trazada desde hace más de 20 años” (84). ¿Por qué se interrumpe la novela cuando los poetas van a emprender su viaje en el Impala? ¿Cuál es la razón por la que la primera entrada, que nos lleva de vuelta al narrador homodiegético y confiable del diario, plantee algo sobre la temporalidad de la escritura que está llevando a cabo? ¿Acaso es, quizá, porque dejó la ciudad y emprendió un viaje en el automóvil? A esto hay que sumarle que el estatus de Madero como personaje real o verosímil pierde peso por el penúltimo testimonio de la segunda parte, en la que un estudioso -más bien, el único- de los realvisceralistas insinúa que no existió un tal Juan García Madero: “¿Juan García Madero? No, ése [sic] no me suena. Seguro que nunca perteneció al grupo. Hombre, si lo digo yo que soy la máxima autoridad en la materia” (709). Esto nos hace desconfiar de todo lo que leímos en la primera parte de la novela y de nuestro posible interés por conocer el desenlace del viaje a Sonora en el Impala. Además, es como si nos enfrentáramos a una ficción dentro de la ficción: ¿el diario hace parte realmente de la historia que nos propone la narrativa o es un artificio meramente?

El Impala, entonces, despliega un armazón de ausencias y niveles difusos en los que está construido el montaje de la novela. Y esa ausencia responde a una espectralidad que emana del Impala y que se mueve transversalmente por la novela. El movimiento del

automóvil es equiparable al que experimenta Madero escribiendo dentro de él. Ahora bien, si propuse que el Impala permite reconocer un movimiento de la novela, quiero advertir que dudo que pueda ser un elemento que conecte la novela en su totalidad. No me interesa insinuar que el Impala es la huella o el elemento que satisfaga la búsqueda de la mirada paranoica. Más bien, nuestra mirada paranoica y atención sensorial hacen posible que se reconozcan las formas contradictorias y dislocadas que constituyen la estructura de la novela.

Responder al espectro

“La disyunción ¿no es acaso la posibilidad misma del otro?” (Derrida 36) pregunta Derrida en *Espectros de Marx*. Y, en respuesta a esto, yo me pregunto: ¿acaso la indeterminación temporal que produce el Impala espectral no es, también, la posibilidad de leer una relación e interdependencia entre los personajes humanos y los objetos dentro de la novela? Retomemos, para concluir, lo que he tratado de apuntar en este capítulo. Quería partir del Impala como un objeto que puede desplegar un movimiento del asedio (a través de la repetición), que es propio del espectro. Esto, a su vez, posibilita que se cree una interdependencia afectiva entre los personajes (humanos) y el objeto (no humano). Esa interdependencia afectiva me permitió aseverar que el objeto puede producir una indeterminación de la temporalidad dentro de la narrativa que subyace a los referentes cronológicos que aparecen constantemente (las entradas al diario y a los testimonios).

El Impala permite una interrelación e interacción de los personajes con otros seres, objetos y experiencias del tiempo que se están construyendo dentro de la novela. Además de eso, llama y convoca a esos personajes y parece que les exigiera una respuesta, o una

adopción del cuerpo distinta, pues los está afectando. El Impala es similar, entonces, al fantasma de *A Ghost Story*, la película de David Lowery. Esta película está construida desde el punto de vista de un fantasma que habita un espacio al que parece estar eternamente anclado. El fantasma, representado visualmente de la forma más típica (una sábana con dos orificios en lo que serían los ojos), recorre un tiempo circular en el mismo lugar donde su cuerpo murió y parece estar exigiendo una respuesta de los vivos (y, especialmente, de su pareja) constantemente a través de señales (jugar con las luces y tumbar objetos). El fantasma asedia a quienes viven en el espacio que habita, y, al final, él y el cuerpo al que perteneció cohabitan el mismo hogar. La película plantea un tiempo circular y repetitivo, que parece indicar que el fantasma pertenece a otra temporalidad y que, aún así, sigue demandando una respuesta de los vivos o al menos una interacción con ellos. Esta película me hizo pensar en la necesidad de admitir a los espectros no como un producto de nuestra psique, sino como otra forma de experimentar la temporalidad y entablar relaciones que sobrepasen las humanas. El impala parece interpelar a Quim y a María de la misma manera que el fantasma en la película de Lowery.

¿Y si, entonces, el fantasma no pertenece a un cuerpo humano sino a uno no humano (y, además, no orgánico)? ¿Acaso Quim o María responden al Impala fantasma? Este objeto hace que los personajes se confronten consigo mismos y pongan en crisis su percepción temporal. Quisiera cerrar afirmando que sí, que Quim parece responder al Impala fantasma. Fijémonos, de nuevo, en su último testimonio, que es el mismo en el que el Impala hace su aparición espectral. Este monólogo empieza así “la libertad es como un número primo” (487). Quim enmarca su anécdota con esa afirmación que parece no tener ninguna relación con lo

que cuenta después. Al principio, quien lee podría descartar esta oración como irrelevante, pues es enunciada por un viejo que ha estado internado en un psiquiátrico y ha perdido su cordura hace años. O, dicho de una manera más coloquial, son las palabras de un loco y no deberíamos tomárnoslas en serio. Sin embargo, parece que toda su anécdota está enfocada en el Impala y en su aparición. Además, es evidente que esta anécdota es un artificio de Quim. Es decir, está siendo entrevistado y sabe que está siéndolo. Eso produce que el hablante adopte y cree de una forma específica y deliberada de su relato. Su intervención termina así: “Supe entonces, con humildad, con perplejidad, en un arranque de mexicanidad absoluta, que estábamos gobernados por el azar y que en esa tormenta todos nos ahogaríamos, y supe que sólo los más astutos, no yo ciertamente, iban a mantenerse a flote un poco más de tiempo” (494)¹⁹. Me atrevo a decir que, por la forma en la que está contado su relato, parece que lo que le permite hacer la afirmación con la que inicia su monólogo y cerrarlo así es su respuesta a la experiencia espectral a la que lo convoca el Impala. El momento culmen de su relato (y de su voz dentro de la novela) es el Impala espectral y es esa idea que postula que la libertad es un número primo.

En este punto traigo, entonces, el segundo epígrafe de este capítulo. En *Espectros de Marx*, Derrida convoca a su amigo muerto y a los espíritus y plantea que “no se puede no contar con ellos, que son más de uno: el *más de uno*” (14). Eso que traducen como más de

¹⁹ Aunque no me quede más espacio para explorarlo, sería interesante profundizar en la relación entre este testimonio de Joaquín con el que le sigue, enunciado por Andrés Ramírez. En este otro testimonio, se hace una reflexión sobre el azar, la lotería y la libertad. Además, es el único testimonio en el que sabemos quién es el interlocutor, pues utiliza el apellido “Belano” como vocativo. En ese sentido, podemos preguntarnos: ¿hay distintos interlocutores? ¿o siempre es Belano? Estos detalles hacen que la novela intensifique la incertidumbre y la ausencia.

uno corresponde con el francés *plus d'un* que no solo significa más de uno sino, también, no más de uno (Weinstock 62). Es decir, esta expresión que Derrida evoca sobre el espectro implica entonces, oponernos a la univocidad de los espectros pero también de nosotros mismos ante ellos. Implica, pues, aceptar la multiplicidad, la necesaria interdependencia y la heteronomía que he estado asociando con el efecto que crea el Impala dentro de *Los detectives salvajes*. El no más de uno es una afrenta con esa unidad completa. Los números primos se oponen a esa unidad completa en tanto que no permiten que se les unifique en una ley que pueda predecir cuál es el siguiente. Si bien esta relación que propongo podría parecer descabellada, quiero proponer que Quim, cuando asevera que la libertad es un número primo, está tratando de responder a esa aparición del espectro y reconociendo su heteronomía dentro del azar en el que está sujeto. Si la libertad es un número primo, entonces, no podríamos determinarla ni aplicarle una ley que permita predecirlos. La expresión de Quim es el reconocimiento de que es parte de una heteronomía, y de que puede ser afectado por los otros (el Impala fantasma) y no tener una soberanía sobre su libertad y, por consiguiente, sobre el tiempo.

En la tercera parte de la novela, dos páginas antes del final, Madero dice: “A veces, para variar, pienso en Quim y en su Impala, que probablemente nunca más verá” (Bolaño 782). Estas palabras son interesantes en tanto que contradicen lo que, en efecto, sucedió después en un tiempo lineal. Sin embargo, para nosotros, en condición de lectores y lectoras, ya hemos leído en el “pasado” lo que pasó en el futuro: Quim vuelve a ver al Impala. A Quim se le reaparece el Impala como un espectro y responde sensiblemente a él. El Impala, como un objeto espectral y en una forma menos humana, pueden generar afectos e intensidades en

los sujetos. Esto nos permitiría pensar en la posibilidad de crear agenciamientos (en el sentido en que Deleuze y Guattari los proponen) entre objetos espectrales y seres humanos.

Capítulo III

¿Cómo hacerse un cuerpo espectral?: desde y más allá del realismo visceral

En uno de los testimonios de Luis Sebastián Rosado, se señala que Piel Divina, integrante del realismo visceral, comenta sobre Lima y Belano que “ahora los dos están desaparecidos y nadie puede preguntarse nada” (454). Esto parece ser una sugerencia de la imposibilidad permanente e irreparable de rastrear lo que les pasó a los poetas. Incluso se señala respecto a Cesárea Tinajero que “tal vez era posible que Belano y Lima se la inventaran” (454). Esto resuena con uno de los últimos testimonios de la segunda parte, en el que Ernesto García Grajales, autoproclamado “el único estudioso de los real visceralistas” (708), indica el estado precario e inexistente del archivo que investiga, pues solo posee algunas revistas y poemas sueltos (709). De hecho, a duras penas es capaz de reconocer a los integrantes y es incapaz de homogenizar al movimiento en una apuesta estética. Pareciera que el realismo visceral fuese un invento, una ficción que es imposible de definir o clasificar tanto como para los que fueron integrantes (por ejemplo, Piel Divina) como para los supuestos académicos. Esto es irónico en tanto que toda la novela de Bolaño se plantea desde el principio como la historia sobre los real visceralistas. Frente a esto me pregunto: ¿qué es, entonces, el real visceralismo en la novela? Después de escribir ambos capítulos y de releer la novela, empecé a intuir que la espectralidad, como la he venido definiendo, estaba relacionada con el realismo visceral: ¿no será, acaso, el realismo visceral una forma de experimentar el cuerpo (y no exactamente un movimiento poético)? ¿y esa forma de experiencia no tendrá que ver con la espectralidad? Recordemos que lo espectral, como lo he señalado anteriormente, es una manifestación visual o sensorial que “[replaces] the priority of being and presence with... [the attention to] which

is neither present nor absent, neither dead nor alive” (Colin Davis 53). En palabras de Davis, lo espectral estaría asociado con la indeterminación de categorías que se han caracterizado histórica y filosóficamente como opuestas y dicotómicas. Esa experiencia espectral que he señalado en los anteriores capítulos afecta a los personajes humanos y no humanos de la novela y, a mí parecer, puede partirse de ahí para definir lo que estoy denominando “cuerpo espectral”.

No obstante, esta pregunta sobre el cuerpo espectral puede parecer contraintuitiva. ¿Cómo un cuerpo puede ser espectral? ¿No es lo espectral, acaso, algo que no tiene cuerpo ni materialidad? Este título surgió a raíz de una entrevista que le hizo Marie Bardet a Suely Rolnik hace un par de años titulada “¿Cómo hacemos un cuerpo?”. En ella, Rolnik señala la urgencia de un “saber-del-cuerpo” que resista a los saberes y regímenes dominantes²⁰. Ese saber-del-cuerpo implicaría “habitar cada vez más nuestra condición de viviente” (112). Con estas palabras Rolnik se refiere a lo que desarrolló más tarde en el libro *Esferas de la insurrección*, que define como un saber extracognoscitivo de los afectos del cuerpo y que produce una experiencia “fuera-del-sujeto”. Ella propone que en el plano de esta experiencia “no existe distinción entre sujeto cognoscente y objeto exterior²¹: el otro, humano o no humano, no se reduce a una mera representación de algo que le es exterior, tal como lo es en

²⁰ En especial, se refiere al discurso dominante que ella llama “el inconsciente colonial capitalístico” que lleva construyéndose desde el siglo XV. De acuerdo con Rolnik, este término sirve para referirse a un régimen en el que el capital se apropia del cuerpo y “de su potencia de creación y transformación en la emergencia misma de su impulso –es decir, en su esencia germinal–, como así también de la cooperación de la cual dicha potencia depende para efectuarse en su singularidad” (28).

²¹ Rolnik ahonda en esta relación señalando que: “asociamos lo que percibimos y sentimos a ciertas representaciones y las proyectamos sobre el sujeto; esto nos permite clasificarlo y reconocerlo, de modo que podamos definirlo y producir sentido. En esta esfera de la experiencia subjetiva –sensorial, sentimental y racional–, el otro es vivido como un cuerpo externo, separado del sujeto; y la relación con el otro se da por la vía de la comunicación viabilizada por el hecho de compartir un mismo lenguaje” (99).

la experiencia del sujeto” (48). Según la autora, el saber-del-cuerpo implicaría entrar en relación con otros cuerpos humanos y no humanos que son perturbados entre sí, lo que conllevaría a construir una red de afectos²² entre ellos. Esto produce una experiencia fuera del sujeto en tanto que implica que la subjetividad no percibe a los otros como una mera exterioridad, sino como parte de sí mismos y de su corporalidad. El afecto es condición de posibilidad de una fisura entre lo exterior y el sujeto mismo. De esa manera, el cuerpo puede entrar en contacto y afección con ese otro (o esos otros) que tensiona(n) su misma subjetividad y que lo “lanza[(n)] a un estado de extrañeza” (48).

Si eso es hacerse un cuerpo, ¿cómo sería hacerse un cuerpo espectral? Así como esos otros no humanos con los que podemos entrar en contacto serían, por ejemplo, los animales, y ese contacto posibilitaría un saber-del-cuerpo animal, considero que es posible plantear una posibilidad en la que esos otros serían los espectros. Si somos afectados por los espectros o la espectralidad, ¿podríamos hacernos un cuerpo espectral? ¿No están los mismos cuerpos de los personajes en la novela, expuestos a ese afuera del sujeto? ¿No es el real visceralismo una forma de dejar(se) afectar el cuerpo, no sería una forma de hacerse un cuerpo espectral?

Antes de fijarme en real visceralismo como movimiento, quisiera retomar los planteamientos de mis dos primeros capítulos de tal forma que se pueda identificar cómo en la novela la espectralidad es una condición de posibilidad para ir afuera del sujeto y para experimentar el cuerpo de una manera alterna (que es causada por el extrañamiento). En el primer capítulo establecí la manera en la que en ciertas novelas decimonónicas francesas y

²² Ya he definido esta noción en el capítulo anterior, desde la interpretación que hace Braidotti de Spinoza eSin embargo, es importante precisar que Rolnik, de mano con Guattari, también hacen una interpretación de los afectos desde Spinoza para sus propuestas teóricas.

españolas predominaba un régimen escópico en el que la mirada (en especial la mirada panorámica) está asociada con el acto de poseer y ser soberano de lo visto. Esto lo relacioné con nociones humanistas y modernas del sentido de la visión que estudian autores como, por ejemplo, Foucault en su análisis de las sociedades disciplinarias. En contraposición a este tipo de visión, propuse cómo en el testimonio de Urenda, él narraba una experiencia de la mirada que se alejaba de ese régimen escópico. La experiencia sensible de Urenda con la fotografía y la oscuridad lo llevaba a una experiencia extraña de su visión en la que confundía lo presente con lo ausente, lo vivo con lo muerto y, en una ocasión, lo humano con lo no humano. Esto se puede constatar en el momento en el que Urenda menciona que “abrí los ojos desmesuradamente tratando de ver algo, sin conseguirlo... mi primer impulso fue levantarme... pero no lo hice... algo en la disposición de las sombras, a veces densas...fraccionadas, desintegradas, como si los cuerpos que las proyectaban ya hubieran desaparecido” (Bolaño 700). Urenda está completamente desorientado por la falta de luz, debe aguzar sus oídos y su tacto para entablar una relación lo que le es exterior. Sin embargo, esa oscuridad lo lleva a un estado de extrañamiento que lo afecta y lo hace cambiar su sensibilidad. Ni siquiera es capaz de reconocer a los humanos como tal, pues no puede reconocer el contorno de sus cuerpos en la oscuridad. ¿No es esto una forma de hacerse un cuerpo, como lo diría Rolnik? ¿No está Urenda, a través de su afectación de los sentidos, yendo fuera de sí mismo como sujeto? ¿No es lo espectral una forma de que establezca contacto con esos otros (como Arturo Belano, Luigi, López Lobo, los africanos, pero incluso la luz misma y la cámara fotográfica)? Su relación con los otros se vuelve difusa, lo que permite que entable una relación con ellos de maneras distintas a las que predominan en los discursos decimonónicos. Él no puede poseer ni apropiarse de lo visto, sino que, de manera

contraria, establece un contacto a través de la escucha que lo lleva fuera de sí y de sus parámetros sensibles.

En el segundo capítulo, por su lado, me centré en cómo un objeto específico, el automóvil Impala, se repetía en la estructura narrativa de la novela. Esa repetición la asocié con el movimiento del asedio (*haunt*), que es propio del espectro, ya que el Impala reaparecía incluso cuando se consideraba perdido o inexistente (podría mencionar muerto si se tratara de un humano). El asedio del Impala afecta a ciertos personajes de la novela, lo que crea un efecto de lo *unheimlich*. Con esto me refiero a que la aparición del automóvil lanza a los personajes a un estado en el que lo familiar conomita con lo extraño. El caso más representativo de esto es el momento en el que el carro se le aparece a Joaquín Font: “vi el Impala y con mis gafas, esas gafas que hasta ese momento no sabía que poseía... se abrió paso desde el tiempo perdido...no era nadie el que conducía mi Impala fantasma! (493)”. La aparición espectral del carro implica una afectación a nivel corporal para Font, pues lo hace caer en cuenta de que tiene gafas y, además, se refiere al Impala como si fuese un agente animado que pudiese abrirse paso en el tiempo: truncarlo o atravesarlo. En ese sentido, el objeto parece adquirir una agencia que le permite entablar contacto con los personajes humanos de la novela. Esto sucede también con María Font, la hija de Joaquín, y con Juan García Madero²³, el narrador de la primera y tercera parte de la novela. El Impala no es un elemento analéptico, no se trata de un recuerdo de los personajes humanos o de un elemento del pasado que es traído por la psique de los personajes al presente. El impala es un agente y

²³ Si bien no lo traté en el segundo capítulo, es preciso recordar cómo en la tercera parte de la novela el Impala se le aparece a Madero como un doble: Lupe lo miró y luego me miró a mí. Sentí cómo los insectos saltaban de sus ojos y se posaban en mis rodillas, uno en cada una. Un Impala blanco idéntico al nuestro pasó como una exhalación en dirección al DF (Bolaño 726).

un cuerpo inorgánico que es capaz de afectar a los cuerpos humanos y llevarlos fuera de sí. Por eso mismo, María, Joaquín y García Madero sienten afectada su percepción cronológica del tiempo al presenciar la aparición del Impala (pues se supone que debería pertenecer a un pasado narrativo y temporal, no solo para los personajes, sino también para quienes leen).

Con base en lo anterior es posible afirmar que los personajes humanos en relación con los personajes no humanos posibilitaban una experiencia espectral que hacía que los primeros fueran presas de un extrañamiento. En ese sentido, ese extrañamiento podría denominarse como un afuera-del-sujeto, en las palabras que usa Rolnik. Según ella, “la experiencia del sujeto que se forman los hábitos, los cuales imprimen una organización en el espacio (concreto) y en el tiempo (cronológico) en nuestra cotidianidad y nos proporcionan una sensación de familiaridad” (*Esferas de la insurrección* 100). La formación de ese sujeto estaría relacionada con la necesidad de instaurar una estabilidad sobre el espacio y el tiempo. En otras palabras, el sujeto se forma en tanto que su percepción sensible es capaz de definir y ordenar el espacio (sabe dónde está) y el tiempo (tiene una noción lineal del tiempo). Los personajes de Bolaño, al tener estas experiencias espectrales, se oponen a esa formación del sujeto. Pues Urenda, por un lado, se siente perdido en el momento en que su visión está velada y, el Impala, por otro lado, afecta a una variedad de personajes haciendo que el tiempo se indetermina. No es que el sujeto salga de sí por su capacidad de agencia o de autonomía. Muy por el contrario, es solo por el encuentro con otros cuerpos y con otras formas de sensibilidad que pueden entrar en contacto y en afecto con los demás.

La sensación de familiaridad que produce un espacio concreto y un tiempo cronológico hace que el sujeto permanezca en un espacio seguro y estable. El espectro, como figura que posibilita una experiencia del extrañamiento, lanza fuera de sí a los personajes de

la novela. Es de esta forma en la que es posible decir que dentro de la novela se podría estar construyendo (o sugiriendo la posibilidad) de ese saber-del-cuerpo que Rolnik estudia. Según ella, ese saber “se trata de una experiencia extrapersonal, pues aquí no hay contorno personal, ya que somos los efectos cambiantes de las fuerzas de la biósfera, que componen y recomponen nuestros cuerpos y sus contornos” (*Esferas de la insurrección* 100). Entre los distintos cuerpos que hacen parte de esta experiencia no hay una línea definida que los separe, pues todos harían parte de una red afectiva que está expuesta a esos afectos que se producen en su interconexión. Urenda, por ejemplo, no es capaz de establecer los contornos de los cuerpos que lo rodean por la oscuridad en la que está sumido y eso provoca que otros sentidos se habiliten y se conecte de una forma alterna con los demás: Belano y López Lobo. No los ve como objetos exteriores que pueda ordenar en su cognición, de hecho, se ve en la urgencia de acercarse a ellos de otra forma que no sea a través del habla, sino a través de los sentidos de su cuerpo, específicamente de la escucha. Rolnik también menciona que este saber-del-cuerpo hace que la “la subjetividad se ve lanzada a la experiencia de un estado concomitantemente extraño y familiar, lo cual desestabiliza su contorno y las imágenes que ella tiene de sí misma y del mundo, provocándole [sic] un malestar” (*Esferas de la insurrección*, Rolnik 40). El Impala combina su cualidad familiar y entra en contacto con lo extraño, que es lo espectral, pues se le aparece a Joaquín como si fuese un carro fantasma que, además, no está conducido por nadie. Urenda y Joaquín, en su experiencia espectral, entran en una especie de malestar que los hace sentir de otra forma su cuerpo. El primero habilita otros sentidos para entrar en contacto con los demás y el segundo entra en un estado de terror y, además, se da cuenta, solo en ese momento, de que usa gafas.

Hice este paralelo en aras de señalar cómo en la novela de Bolaño hay un elemento corporal y afectivo que está en relación con lo espectral. Esa espectralidad hace que los personajes humanos desestabilicen sus formas de percibir el tiempo y habitar el espacio. Sin embargo, Rolnik deja su propuesta como una apertura para sus lectoras y lectores: “enfrentar este desafío requiere de un trabajo infinito” (*Esferas de la insurrección* 178). El saber-del-cuerpo no se trata de un manual que haya que seguir al pie de la letra o unos indicios que haya que verificar. Más bien es una ruta abierta que está cargada de posibilidades distintas de esas formas del saber-del-cuerpo. La espectralidad que leo en Bolaño sería una de esas posibilidades. En la novela del chileno se pone en escena cómo el sujeto puede ir más allá de sí por su experiencia con lo no humano (que se da de forma espectral).

De hecho, y presuntamente en contradicción con lo que planteo aquí, Rolnik se refiere muchas veces en su libro a lo fantasmal como si se tratara de algo que debemos evitar: “Los fantasmas llevan la subjetividad a una interpretación errónea del malestar producto de la desestabilización que esa experiencia paradójica le provoca, que es vivido como ‘algo malo’” (60). Sin embargo, creo que la noción de fantasma que ella emplea se refiere a la noción psicoanalítica que postula al fantasma como producto de un trauma o malestar de la psique que debe ser expulsado o exorcizado. Para ella, los fantasmas producirían una angustia que haría que el sujeto evitara y se resistiera a su experiencia fuera de sí. A diferencia de esta noción, he tratado de plantear de qué forma lo fantasmal –aunque prefiero usar la palabra espectral precisamente para alejarme de esa interpretación del psicoanálisis– puede ser experimentado no como un trauma de la psique ni como un malestar interno sino como una experiencia con otros seres humanos y no humanos que irrumpen nuestra subjetividad. Por eso, el Impala no es un trauma o un recuerdo sino un agente espectral que posibilita afectos

entre los personajes humanos y los personajes no humanos. Y, en el caso de Urenda, serían las condiciones sensibles a las que es expuesto y el dispositivo visual (la cámara fotográfica) lo que le permite salir de su disposición sensible dominante.

Rolnik señala, además, que el fantasma lleva a la patologización del malestar que causa la experiencia del extrañamiento. En consecuencia, lo que produce el fantasma debe ser subsanado a través de terapias institucionalizadas y, en especial, los fármacos²⁴ -que imposibilitarían la potencia de los afectos- (63-64). En la novela de Bolaño se narran unos casos diametralmente distintos en tanto que lo espectral lleva a los sujetos a afectarse de otras formas e incluso a exponerse a esa sensación extraña, lo que permite una experiencia del tiempo y del espacio alterna. Y, en aparente oposición a lo que plantea Rolnik, lo que potencia esos afectos es causa de lo espectral: una figura “fantasmal” que está constantemente indefinida por categorías opuestas como muerte y vida, pasado y presente, ausencia y presencia. No se trata, entonces, de si lo que extraña al sujeto son o no figuras fantasmales sino de qué manera reacciona el sujeto y su cuerpo frente a ellos. Entonces, y teniendo en cuenta la obra literaria que estoy estudiando, ¿puede o no hacerse un cuerpo espectral?

Si presuponemos, con lo anterior, que la novela quiere llamar la atención sobre esa disposición del cuerpo en relación con lo espectral, ¿no podrán extrapolarse esos casos concretos, que estudié en los dos capítulos precedentes, a la propuesta implícita del realismo visceral? Recordemos que Juan García Madero empieza su diario (e inicia la novela) en el

²⁴ Este es un tema que atraviesa todo el libro de Rolnik, pues ella hace una crítica de cómo el régimen colonial-capitalístico utiliza los fármacos para reproducir la norma: “son los productos de venta bajo receta archivada o retenida de la industria farmacológica, cuyo mercado se alimenta precisamente de ese desaliento y también lo alimenta, contribuyendo así a su perpetuación, ya que confirma la interpretación fantasmática de su causa y la angustia que le provoca al patologizar la experiencia de la desestabilización... Sucede que los químicos que se recetan en estos casos neutralizan no solo su angustia sino también los afectos que la provocaron, y tampoco viabilizan la recomposición de su contorno anterior” (63- 64).

momento en el que es incluido como parte de este movimiento: “He sido cordialmente invitado a formar parte del realismo visceral” (13). De alguna forma, ser integrante del grupo es un punto de inflexión para su vida, pues unos días después registra en su diario que “me dio por pensar en lo que hasta ahora era mi vida. La vi placentera y vacía y supe que nunca más volvería a ser así” (64). Esto sucede en el momento en el que va a ir de nuevo a la casa de las Font, las hijas de Joaquín que también pertenecen al realismo visceral. La primera parte de la novela es, en síntesis, la forma en la que Madero se vuelve parte del realismo visceral y sus aventuras con los otros integrantes del movimiento. Sin embargo, esta primera parte jamás alude directamente al oficio poético concreto de los real visceralistas. No tienen una fórmula para hacer poesía ni unas consignas claras que definan su estética. Tampoco se menciona en qué consiste su propuesta poética o su agenda política o literaria. De hecho, esa primera parte es apenas el diario de un adolescente prepotente y egocéntrico que muchas veces resulta insoportable y él mismo menciona: “no sé muy bien en qué consiste el realismo visceral” (13). También escribe en su diario que “nadie ha leído ningún poema mío y sin embargo, todos me tratan como a un real visceralista más” (34). El realismo visceral parece un significante vacío, pues no puede asociarse directamente con un significado que explique el proyecto literario que pretende el movimiento poético. La lectora y el lector se enfrentan con la imposibilidad de aprehender de qué se trata ese proyecto que, sin embargo, sigue poniéndose en marcha conforme avanza la novela. Es la ausencia de algo que se manifiesta como presente y por la que nos vemos en la necesidad de asediar y circundar lo que con tanta imprecisión se narra.

Me pregunto, entonces, ¿por qué se enmarca la novela con la mención a este movimiento poético? ¿Es acaso una señal que confirmaría que el realismo visceral es mucho

más que un proyecto literario y que, tal vez, está relacionado con todo el compendio de testimonios de la segunda parte? ¿Y de qué manera? Roberto Bolaño, en algunas entrevistas, ha señalado cómo el realismo visceral es una ficcionalización del movimiento del que fue parte cuando vivió en México, llamado infrarrealismo. El infrarrealismo surge en 1975 y estuvo conformado por jóvenes latinoamericanos que residían en México, entre ellos estaba Roberto Bolaño y Mario Santiago Papasquiaro (que corresponde con Ulises Lima en la novela). Autoras como Ainhoa Vásquez Medina se han dedicado a rastrear las similitudes y contrastes entre el infrarrealismo y el real visceralismo. Ella propone que el real visceralismo en *Los detectives salvajes* es una autocrítica del infrarrealismo y que “[la muerte de] Tinajero simbolizará, así, el fracaso del proyecto poético... y el intento de aliar literatura, revolución y vida” (63). ¿Es un fracaso o, en cambio, es una actualización de la propuesta? Vásquez insiste en esta autocrítica cuando menciona cómo cambia el nombre del grupo en la novela:

La primera señal de dicha autocrítica la encontramos en el traslado del nombre del movimiento: el infrarrealismo da paso al real visceralismo. El infrarrealismo, como veíamos anteriormente, refiere a cuerpos sin luz o planetas oscuros que no todos pueden observar. Implica el sentirse distinto así como el llamado a ver más allá...con su rebautizo se agregará un cambio fundamental: real visceralismo remitirá ahora a esa visceralidad con que estos jóvenes poetas actuaban, a la irracionalidad y el ímpetu con que atacaban a los poetas oficiales, porque ellos mismos, en su orfandad, no tenían nada que perder (65).

El infra se refiere a algo que está oculto o que no es visible, y que por eso se ubica debajo de la realidad y apela a una forma distinta de sensibilidad. Según ella, el nombre real

visceralismo (o realismo visceral como otras veces lo llaman) contrasta con el anterior en tanto que se asocia a lo irracional, a lo vehemente o a una forma de actuar atrevida y poco consecuente. Si leemos la primera parte de la novela, podríamos estar de acuerdo con Vásquez en tanto que los integrantes del movimiento no hacen mucho más que vagar por la ciudad sin tener un rumbo fijo, tener relaciones sexuales, en algunas ocasiones consumir droga y, en otras, venderla. En ese sentido, sería una vida sin medida que, además, no propondría una forma otra de sensibilidad como sí lo indica el infrarrealismo. Serían un grupo de poetas que “en su afán de vivir como tal, no son más que una estafa” (Vásquez 65). Yo, en cambio, sugiero que el nombre hace referencia no solo al ímpetu sino al cuerpo. Si el infrarrealismo significaba estar debajo de la realidad para buscar una experiencia distinta, ¿el realismo visceral no sería, como su nombre lo indica, una forma visceral (y en este caso visceral haría relación a lo corporal) de experimentar la realidad? Visceralismo viene de vísceras que hacen referencia, precisamente, a los órganos que componen los cuerpos de los animales (humanos y no humanos). Se utiliza el adjetivo visceral, también, como una expresión para connotar lo que es intenso, pulsional, afectivo y que se puede calificar, según Vásquez, como algo irracional. No obstante, yo evitaría utilizar la palabra irracional para calificar al grupo que se retrata en la novela, pues implicaría necesariamente una oposición a la razón como concepto y dudo que eso sea lo que se esté jugando en la novela. Por eso, me ceñiría, más bien, a la referencia a lo corporal.

De hecho, solo hay dos veces en las que podemos definir (de manera somera y vaga) lo que podría ser el proyecto real visceralista. Una de esas ocasiones es cuando Madero relata en su diario una conversación que tiene con Lima:

Según él, los actuales real visceralistas caminaban hacia atrás. ¿Cómo hacia atrás?, pregunté. —De espaldas, mirando un punto pero alejándonos de él, en línea recta hacia lo desconocido. Dije que me parecía perfecto caminar de esa manera, aunque en realidad no entendí nada. Bien pensado, es la peor forma de caminar. (Bolaño 18)

Resulta curioso que esta caracterización del realismo visceral sea una alusión al cuerpo: a la forma de caminar y a una postura que se adopta. Emilio Sauri ha puesto en relación este pasaje con el ángel de la historia —una interpretación que hizo Walter Benjamin de la obra *Angelus Novus* de Paul Klee—, cuyo rostro mira hacia atrás las ruinas del pasado y es impulsado hacia el futuro por un huracán que se llama progreso (Sauri 430-431). Él apunta que mientras el ángel puede avisar un futuro que redima el presente, los real visceralistas solo pueden entrever la imposibilidad de ese futuro (Sauri 431). Es posible que su interpretación en relación con Benjamin sea acertada. Sin embargo, me parece que va más allá de lo que el texto sugiere. El pasaje en cuestión no alude a un componente histórico o filosófico que permita aseverar la relación con Benjamin. Además, él le atribuye a esa forma de caminar una carga simbólica muy pesada. ¿Y si lo pensamos desde la corporalidad misma y nos alejamos de una interpretación simbólica? De hecho, Madero menciona que no entendió a qué se refería Lima con esa forma de caminar y que, si lo pensaba con detenimiento, era la peor forma de caminar. ¿Quién querría caminar mirando hacia atrás desconociendo la dirección a la que se mueve? ¿No sería esa la forma más fácil de tropezarse o causar un accidente? ¿Qué tiene que ver esto con el realismo visceral?

La segunda alusión que se hace al proyecto real visceralista es cuando Madero menciona que “precisamente una de las premisas para escribir poesía preconizadas por el realismo visceral, si mal no recuerdo ... era la desconexión transitoria con cierto tipo de

realidad” (Bolaño 21-22). Si leemos el pasaje extraído del contexto en el que está inscrito, podríamos suponer que esa desconexión con cierto tipo de realidad tiene que ver con una postura intelectual o filosófica frente a la vida. Sin embargo, justo antes de que Madero escriba esto, menciona que “por un instante pensé que había bebido demasiado, que llevaba muchas horas sin comer y que el alcohol y el hambre me estaban desconectando de la realidad” (Bolaño 21). No es una postura intelectual la que lo lleva a recordar esa premisa, sino solamente el estado fisiológico en el que está. Es una carencia de ciertas necesidades fisiológicas del cuerpo la que lo lleva a mencionar eso. Entonces, de manera similar al pasaje de la forma de caminar, este fragmento hace referencia también a un estado del cuerpo.

Si el realismo visceral está asociado a adoptar el cuerpo de una manera distinta a las que son recomendables o normalizadas, ¿no sería esa la propuesta que atraviesa el supuesto movimiento poético? ¿No es eso lo que se lee también en Urenda y en los afectos que produce el Impala en los personajes? ¿No será que el realismo visceral una forma de dejar(se) afectar el cuerpo, como ya he sugerido antes? ¿Y eso no sería un saber-del-cuerpo? Vásquez, siguiendo a Garibotto y Caba, menciona que la muerte de Cesárea Tinajero al final de la novela representa el fracaso del real visceralismo (63). Sin embargo, según lo que he venido planteando es posible decir que el realismo visceral no es una propuesta meramente poética y que quizá es una forma de habitar el cuerpo. En los dos primeros capítulos lo que produce la experiencia espectral es una alteración del cuerpo que posibilita el contacto con otros seres humanos y no humanos. Entonces, no se trataría de un fracaso sino de una forma distinta de llevar a cabo eso que incita el realismo visceral desde el cuerpo y no desde unas consignas intelectuales o poéticas necesariamente.

Quizá el real visceralismo es un afán de otra forma de habitar el cuerpo que nos permita un contacto alterno a lo impuesto (eso impuesto sería, por ejemplo, el régimen escópico ocularcentrista). Muy probablemente es esto a lo que se refiere Madero cuando propone una desconexión con cierto tipo de realidad. En esas palabras subyace, además, la noción de que hay distintos tipos de realidad a los que podemos acceder o dejar de acceder. Por eso no es un infrarrealismo, no se trata de ir debajo de la realidad sino, más bien, acceder a una realidad visceral: a una realidad que se experimenta desde el cuerpo. Seguramente esa es la razón por la que en los testimonios de la segunda parte de la novela siempre se narran acontecimientos que produjeron extrañamiento o malestar a causa de la presencia de Lima y Belano. Estos relatos siempre tienen como punto de partida un otro para narrar lo propio y, en ese sentido, eso es lo que permitiría el contacto entre sí mismo (y su cuerpo) y los demás.

Considero que el elemento que potencia ese saber-del-cuerpo dentro de *Los detectives salvajes* es, precisamente, las experiencias espectrales que presencian los personajes. En los dos casos particulares que estudié en los primeros capítulos hay una ausencia que conomita con la presencia porque parece haber una forma de asedio que ocurre dentro de la novela. Los cuerpos entran en contacto por la ausencia de otros: los real visceralistas se unen en la búsqueda de Cesárea Tinajero, que está desaparecida. Y, en la segunda parte, el interlocutor que nunca es identificado parece estar buscando señales de otros dos desaparecidos: Lima y Belano. La ausencia se hace presente en la novela constantemente y es eso lo que produce que los cuerpos se afecten entre sí. Por eso, lo espectral no es lo fantasmal (no es un tema más de la novela ni un recuerdo de los personajes) sino un ambiente que los incluye y los lanza a una experiencia que está fuera de sus parámetros habituales.

Se vuelve aún más interesante entender el real visceralismo como una propuesta corporal y sensible en la medida en que se aleja de cualquier agenda política militante:

en cualquier caso los real visceralistas no estaban en ninguno de los dos bandos, ni con los neopriistas ni con la otredad, ni con los neoestalinistas ni con los exquisitos, ni con los que vivían del erario público ni con los que vivían de la Universidad, ni con los que se vendían ni con los que compraban, ni con los que estaban en la tradición ni con los que convertían la ignorancia en arrogancia, ni con los blancos ni con los negros, ni con los latinoamericanistas ni con los cosmopolitas (Bolaño 453)

Luis Sebastián Rosado indica aquí cómo este movimiento poético no era parte de ningún grupo o comunidad identificable. No era posible ubicarlos a nivel político ni estético. No había manera de que el real visceralismo encajara en alguna causa económica o social. Parecían huir de que se les confinara en una política identitaria. Afirmo que esto es interesante en tanto que, en esa imposibilidad de clasificarlos, se hace mucho más importante asociarlos con una potencia del cuerpo en la que resida su propuesta. De hecho, justo cuando Luis Sebastián Rosado está enunciado esto, él narra, a la vez, un encuentro sexual que tiene con Piel Divina, como si el cuerpo estuviera siempre entrometiéndose cuando se alude a algo que tenga que ver con el real visceralismo.

De acuerdo con Rolnik, la experiencia fuera del sujeto que genera el saber-del-cuerpo se sitúa en el ámbito micropolítico. Con esta palabra ella se refiere a un término que Félix Guattari usó para denominar “a aquellos ámbitos que por considerarse relativos a la “vida privada” habían quedado excluidos de la acción reflexiva y militante en las políticas de izquierda tradicional: la sexualidad, la familia, los afectos, el cuidado, el cuerpo, lo íntimo” (Prólogo a *Esferas de la insurrección*, Preciado 16). Y ella indica, en su libro, que hay formas

de insurrección micropolítica que se instalan en un “foco invisible que se sitúa en la tensión entre sujeto y el fuera-del-sujeto... [cuyos] agentes potenciales son humanos y no humanos” (112-113) y que permite “tejer múltiples redes de conexiones entre subjetividades y grupos de situaciones distintas” (*Esferas de la insurrección* 128). La micropolítica no se sitúa en una lucha social específica, sino que se sitúa al margen de ellas y busca modo de colectividad entre humanos y no humanos. Tampoco está regida necesariamente por políticas identitarias o una posición política específica de izquierda. De hecho, este ámbito micropolítico pretende no anclarse a una noción tradicional de izquierda que busque la lucha de clases.

El realismo visceral, entendido no como el movimiento poético, sino como la interacción de los personajes en la novela, es potencialmente una forma de insurrección micropolítica. A lo largo de los testimonios de la segunda parte, los personajes relatan sus experiencias de vida en relación con quienes están ausentes y señalan, siempre, cómo se han visto afectados a nivel corporal, emocional y sentimental por ese grupo poético. Estas experiencias, entonces, están marcadas por la espectralidad: por un movimiento de asedio que irrumpe el presente y la normalidad. De este modo, el cuerpo espectral sería una forma del saber-del-cuerpo que permitiría un cambio en las subjetividades con la finalidad de crear redes de afecto entre humanos y no humanos (una categoría en la que entrarían los seres o ambientes espectrales). Estas redes de afecto estarían determinadas, en este caso específico, por el movimiento del asedio (*haunt*) que posibilita que los sujetos se lancen a un estado de lo extraño-familiar. Jacobo Urenda, Joaquín Font, María Font, el Impala y los demás personajes de la novela se entraman en una relación de afectos que fluctúa a través de sus cuerpos y los vuelve heterónomos, pues construyen una interdependencia que los hace ir fuera de sí mismos. Por eso, como apunta Rosi Braidotti, y pensando lo espectral como parte

de la propuesta poshumana de la filósofa: “a posthuman ethics for a non-unitary subject proposes an enlarged sense of interconnection between self and others, including the non-human or ‘earth’ others” (*Transpositions* 49). El cuerpo espectral en *Los detectives salvajes* se construye como una incitación a desligarnos de un sujeto unitario y autosuficiente en aras de abrazar una interconexión, a veces siniestra, con los otros.

Conclusiones

Un impulso a la defenestración

Al escribir esta tesis siempre persistía en mí una inseguridad latente que ponía en duda mi decisión de trabajar un autor como Roberto Bolaño. ¿Por qué decidí estudiarlo si existen tantas otras autoras y obras no literarias por descubrir, leer y visibilizar? ¿Por qué sobreexponer un autor que ya ha sido canonizado por la academia y la opinión general? Esta decisión entró en tensión con preocupaciones éticas feministas que, conforme pasaba el tiempo, se hacían mucho más fuertes en mi interior y contradecían mi trabajo de investigación (al estudiar un hombre heterosexual blanco canonizado). Sin embargo, vuelvo a las palabras de mi introducción e insisto en que esta novela de Bolaño me interpeló a nivel afectivo y sensorial en un momento en el que ninguna otra lectura lo había logrado. Y, en ese momento, no sabía definir en palabras diáfanas de qué manera había ocurrido esa interpelación ni mucho menos por qué. En el proceso de escritura creí encontrar la respuesta. El espectro es una figura indeterminada, difícil de definir y que siempre hace alusión a la muerte (o a algo que está ausente) en la vida: la concomitancia entre vida y muerte. Y, al leer *Los detectives salvajes*, en 2018, me sentí interpelada con los personajes de la novela porque percibía en ellos (en especial en Arturo Belano) un afán de vivir, de experimentar intensidades de múltiples maneras, pero a la vez de morir pronto, como se explicita en el testimonio de Jacobo Urenda -esta es quizá la razón por la cual muchos identifican a estos personajes como espectros-. Esa aparente contradicción que sostiene un afán de vivir y unas ganas de hacerse morir (o de suicidarse) fue lo que me interpeló a nivel afectivo, pues siempre simpatiqué con narradores, personajes, o experiencias que tendieran al suicidio. Pero no por un desdén hacia la vida sino, por el contrario, a causa de quererla vivir mucho más intensamente.

Cuando ingresé al pregrado, inscribí una materia llamada Novela francesa del siglo XIX, una clase que dicta, dicho sea de paso, una profesora que me acompañó desde el primer momento en mi proceso como académica, Claudia Montilla. La inscribí porque unos meses antes había leído *La piel de Zapa*, de Honoré de Balzac, y me había sentido estrechamente relacionada con su narración, pues es una novela que inicia con el intento de suicidio de un francés en el río Sena, en París. Su intento es fallido, por fortuna y por azar. Esta novela, a diferencia del realismo clásico que predomina en sus obras tardías, gira alrededor de una trama fantástica: el protagonista intercambia su vida por una piel mágica que le cumplirá todos sus deseos. Cada vez que pida un deseo, la piel se encogerá. El tamaño de la piel indicará lo que le resta de vida. Así, la narración gira alrededor de placeres desmedidos, dolores profundos, una reflexión sobre la vida y el deseo de morir. Hace poco volví a esa novela, al darme cuenta de que desde 2015 hasta hoy sigue persistiendo en mí ese interés por los personajes que buscan la muerte o un contacto con ella (en parte porque mi pulsión suicida tampoco ha cesado y se ha incrementado con la pandemia y todas sus implicaciones) y recordé un fragmento que enuncia Rastignac:

Escucha, yo también he pensado mucho en el suicidio. ¿Quién de nosotros, a los treinta años, no se ha matado dos o tres veces? No hay nada mejor que consumir nuestra existencia en el placer. Sumérgete en alguna profunda disipación, tu pasión o tú mismo pereceréis. ¡La intemperancia es la reina de todas las muertes, amigo mío! ¿No desencadena acaso una apoplejía fulminante?... cuando nos desplomamos noblemente sobre la mesa, ¿no se trata de una asfixia periódica? Si una patrulla nos lleva detenidos, y tenemos que acostarnos en las frías camas del cuerpo de guardia, ¿no disfrutamos

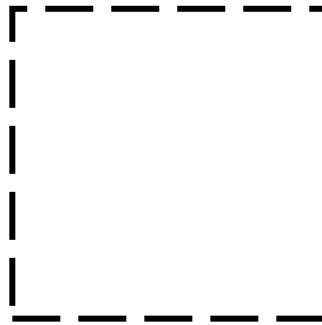
entonces de las delicias del depósito de cadáveres, pero sin el vientre hinchado, azules y verdes, y con la ventaja del conocimiento de la crisis? (193)

Rastignac menciona cómo uno muere en vida, cómo es posible morir y sobrevivir. Pues esas muertes no corresponden con muertes fisiológicas, sino con formas en las que podemos consumir nuestro deseo de morir –al experimentar lo que sería estar muerto de manera pasajera–. Es por esa razón que lo depresivos buscamos con tanta ansia dormir, porque se parece a morir por un rato. Rosi Braidotti indica cómo el deseo de muerte en la vida es, también, otra forma de vivir y de entrar en relación y en devenir con los otros: “Life as virtual suicide is life as constant creation... Life lived so as to break the cycles of inert repetitions that usher in banality... What we humans truly yearn for is to disappear by merging into this generative flow of becoming, the precondition for which is the loss, disappearance and disruption of the atomized, individual self” (*The posthuman* 135-146). La vida como un suicidio virtual, no físico, implica recrear la vida constantemente o hacernos nacer múltiples veces al morir de muchas otras maneras. Eso es lo que posibilita nuestra desaparición, desidentificación y desubjetivación para desarmar ese individuo unitario, moderno y autónomo.

Por otro lado, y al terminar de escribir esta tesis, me percaté de que lo espectral es una figura que acerca a la muerte, o a la experiencia de la muerte y de lo ausente en la vida presente. Lo espectral irrumpe nuestra sensibilidad y nuestra percepción y nos permite contactos que antes parecían imposibles –pues nuestra disposición sensible está normalizada por sistemas epistémicos, políticos y económicos–. La espectralidad nos posibilita un contacto con seres no humanos (como el Impala) y, también, con seres que consideramos

muertos. Nos abrimos a una experiencia distinta, alterna y muchas veces intensa, que reta ese sujeto moderno.

Cada vez que leía el final de *Los detectives salvajes* me preguntaba qué significaba o que quería transmitir ese cuadro punteado que estaba al lado de la pregunta que no se responde “¿Qué hay detrás de la ventana?” (Bolaño 785):



Leí artículos al respecto para buscar una respuesta. Una respuesta que no existía, pues, años después, escuché a Bolaño en una entrevista plantear que:

si por casualidad cada lector ha podido ver en mis libros alguien cercano a él, pues yo me daría por satisfecho. Sobre todo alguien cercano que no cerrara puertas, a alguien cercano que abra puertas y ventanas y que luego desaparezca, porque hay muchas cosas por leer y la vida no es tan breve como se piensa (Programa Perfiles, Radio Francia Internacional, mayo de 2002)

Y esa ventana que no se sigue de ninguna respuesta -a diferencia de las otras ventanas que se ubican antes- es una ventana abierta que está construida con una línea punteada. Una ventana que no se puede cerrar, precisamente por el contorno que la delinea. Una ventana que indica límites difusos, pues cada línea punteada marca una figura que, sin embargo, está incompleta. Y luego consideré que las ventanas eran objetos espectrales en oposición a los espejos. El espejo refleja la luz de manera especular, lo que permite que solo lo que haya en frente se

vea reflejado en él. La ventana, por el contrario, refleja por efecto de la luz lo que está en frente pero de manera opaca y, a la vez, permite observar lo que está más allá de ella. La ventana produce un encuentro entre la imagen propia y la exterior: lleva nuestra imagen fuera de sí, pues crea la ilusión de que estamos en ese otro lado. Nos volvemos espectros al mirar la ventana. Y así sentí el cierre de la novela, experimenté una ventana que se abría y que me invitaba a lanzarme al tiempo que me veía del otro lado, pero nunca de manera diáfana por el reflejo opaco. Me fracturaba (o mi imagen se fracturaba) en la ventana. Me dislocaba o me desdoblaba en el reflejo.

Hace unos días, leyendo sobre Gilles Deleuze, me enteré de que su muerte había sido por suicidio al tirarse por una ventana. Un vitalista que acaba con su propia vida, ¿no es esto algo muy parecido a lo que sucede en *Los detectives salvajes*? Leyendo un poco más, caí en cuenta que tirar a alguien por la ventana como acto de castigo es algo que se documenta desde la Biblia con el asesinato de Jezabel, la reina de Israel (que es caracterizada como malvada e inmoral), ante las ordenes del rey Jehú (Reyes 9:30-37). De hecho, esta forma de castigo tiene un nombre técnico: defenestración. Ese castigo implica destituir de un cargo importante o de un título prestigioso a quien es lanzado por la ventana. Una vez Jehú manda a asesinar a Jezabel, él menciona que “el cuerpo de Jezabel será como estiércol sobre la faz de la tierra en la heredad de Jezreel, de manera que nadie pueda decir: Esta es Jezabel” (Reyes 9:37). Jezabel no podrá ser identificada por su nombre porque su cuerpo se deformó y desconfiguró por el golpe que le causa la caída. Tirarse por la ventana, y lo que le causa al cuerpo, es la desidentificación de uno mismo, la imposibilidad de que alguien la reconozca por su título, nombre o cargo.

Quizá es ese el cuerpo desconfigurado que buscamos al tirarnos de la ventana o al tener el impulso de hacerlo. No un cuerpo fisiológicamente desconfigurado sino afectiva y sensiblemente: salirnos de nosotros mismos para encontrarnos con los demás, para ser otros y con otros. Y ese gesto de apertura y de ir afuera de sí es lo que me produjo el final de *Los detectives salvajes* y el final de esta tesis. Aún quedan muchas preguntas por responder, muchas otras formas de abordar lo espectral y muchas revisiones de este texto que por el límite de tiempo no puedo hacer. Aún quedan muchas formas de tirarnos de esa ventana en busca de otras experiencias (en la vida y en la lectura, que muchas veces se confunden).

En primer lugar, quedan muchos otros pasajes de la novela y, de la obra de Bolaño en su totalidad, en los que se puede leer esta espectralidad y estas posibilidades de cuerpos espectrales. Personajes como Xóchitl, Edith Oster, Jacinto Requena, entre otros, aunque se acomodaron a una vida estable a nivel económico siguen dedicando su vida a la poesía o a alguna forma marginal de hacer arte que les permita tener experiencias distintas de vida con objetos, animales y otros seres no humanos. Por otro lado, en novelas de otro corte como *Nocturno de Chile* y *Estrella distante*, que ponen en escena formas fascistas de la estética y la intelectualidad, también podría estudiarse cómo los cuerpos de los personajes se relacionan con lo espectral y explorar si se oponen a los que están en *Los detectives salvajes* o en *Amuleto*. Es decir, si el fascismo o la inclinación política implica un cambio en esa experiencia espectral y en los cuerpos que se narran. También podríamos seguir explorando la relación entre micropolítica en la literatura latinoamericana en relación con el pensamiento de Suely Rolnik y Félix Guattari. Y, en un sentido mucho más general, podríamos seguir indagando sobre la intersección entre poshumanismo con la producción literaria y visual latinoamericana.

Por último y, apegándome a una consigna que Héctor Hoyos menciona: “I find it *necessary to go beyond Bolaño, not past him*” (25). Si es verdad que Bolaño giró el rumbo de la literatura latinoamericana, en tanto que marcó el fin del Boom y abrió otras preocupaciones distintas a la búsqueda de lo local, ¿cómo lo espectral está en las obras que se produjeron después de él y que se están produciendo hoy? No creo que Bolaño sea la influencia principal ni que sea el padre de quienes le siguieron –aunque lo han convertido en un padre al canonizarlo–, sino que permitió otra forma de escribir y, por tanto, otras preocupaciones. Esto se añade al momento contemporáneo que vivimos hoy en día que nos hace preguntarnos sobre nuestra relación con nuestra corporalidad: la prohibición del tacto por la distancia social, la visión de los otros únicamente a través de las pantallas, el sonido diferido por las plataformas como Zoom o la distorsión del aroma por los mecanismos de bioseguridad. Y también nuestra relación con los no humanos: los animales de compañía (y también los que no lo son), la inteligencia artificial, los ecosistemas, el virus. Sin olvidar tampoco nuestra relación con quienes están siendo oprimidos: mujeres, indígenas y personas racializadas. Por eso, lo espectral (y el poshumanismo, en un sentido más general), como una forma que nos permite entablar relaciones con los otros y nos permite ir fuera de nosotros mismos, se vuelve urgente y sugerente para leer la producción literaria y visual latinoamericana. Pienso, por ejemplo, en autoras como Samantha Schweblin, Mariana Enriquez, Alejandra Costamagna o Liliana Colanzi, que exploran esa mezcla entre lo siniestro, lo normalizado, lo incógnito y lo angustioso, que pueden ser un insumo para seguir estudiando lo espectral y lo que está más allá de lo humano en Latinoamérica.

Obras citadas

- A Ghost Story*. Dir. David Lowery. A24, 107. DVD.
- Balzac, Honoré de. *Papá Goriot*. Trad. Iván Hernández Arbeláez. Editorial Norma, 1993.
- _____. *La piel de zapa*. Trad. Violeta Pérez Gil. Ediciones Siruela, 2004.
- Barthes, Roland. “El efecto de realidad”. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Trad. C. Fernández Medrano. Paidós, 2016.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Duke University Press, 2010.
- Blanco, María del Pilar, and Esther Peeren. “Conceptualizing Spectralities”. *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Bloomsbury Academic, 2013.
- Bolaño, Roberto. *Los detectives salvajes*. Alfaguara, 2016.
- _____. *Amberes*. Anagrama, 2002.
- Braidotti, Rossi. *The Posthuman*. Polity, 2003.
- _____. *Transpositions: On Nomadic Ethics*. Polity, 2006.
- Cadava, Eduardo. *Words of Light: Theses on the Photography of History*. Princeton University Press, 1998
- Clarín, Leopoldo Alas. *La Regenta*. Penguin clásicos, 2015.
- Cobos, Andrea y Verónica Garibotto. “Un epitafio en el desierto: poesía y revolución en Los detectives salvajes”. *Bolaño Salvaje*. Edmundo Paz Soldán y Gustavo Faverón Patriau (Editores). Editorial Candaya, 2013.
- Davis, Colin. “État Présent: Hauntology, Spectres and Phantoms”. Blanco, María del Pilar, and Esther Peeren (editoras). *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Bloomsbury Academic, 2013.
- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Trad. María Silva Delpy y Hugo Beccacece. Amorrortu, 2002.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Trad. José Vásquez Pérez. Pre-Textos, 2015.
- Didi-Huberman. *Lo que vemos, lo que nos mira*. Trad. Horacio Pons. Ediciones Manantial, 1997.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx*. Trad. José Miguel Alarcón y Cristina Peretti. Editorial Trotta, 2012.
- _____. *Learning to Live Finally: The Last Interview (The Last Interview Series)*. Trad. Pascal-Anne Brault y Michael Naas. Melville House, 2011.
- _____. *Memorias de ciego. Del autorretrato y otras ruinas*. Trad. Tupac Cruz y Bruno Mazzoldi. Ediciones Uniandes, 2018.
- _____. “Firma, acontecimiento y contexto”. *Márgenes de la filosofía*. Trad. Carmen González Marín. Cátedra, 2006.
- Foucault, Michel. *Vigilar y castigar*. Trad. Aurelio Garzón del Camino. Siglo veintiuno editores, 2002.

- Freud, Sigmund. "Lo ominoso". *Obras completas. Volumen 17*. Trad. José L. Echeverry. Amorrortu Editores, 1992.
- Gordon, Avery. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. University of Minnesota Press, 2008.
- Gunning, Tom. "To Scan a Ghost: The Ontology of Mediated Vision". Blanco, María del Pilar, and Esther Peeren (editoras). *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Bloomsbury Academic, 2013.
- Hoyos, Héctor. *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*. Columbia University Press, 2017.
- Huff, Cynthia. "After Auto, after Bio: Posthumanism and Life Writing". *Auto/Biography Studies*, volumen 32, número 2, 2017, pp. 279-282.
- Hume, Kathryn. "Narrative Speed in Contemporary Fiction". *Narrative*, volumen 3, número 2, 2005, pp. 105-124.
- Jay, Martin. "Scopic Regimes of Modernity". *Vision and Visuality*. Hal Foster (Editor). Dia Art Foundation, 1988.
- Klengel, Susan. "Roberto Bolaño's Vertical Esthetics: A Case for a Hermeneutics of Suspicio". *Ibero*, número 90, 2019, pp 135-150.
- Manzoni, Cecilia. *La escritura como tauromaquia*. Ediciones Corregidor, 2002.
- Martínez, Juliana. *Haunting Without Ghosts. Spectral Realism in Colombian Literature, Film, and Art*. University of Texas Press, 2020.
- Matar a Jesús*. Dir. Laura Mora. 64-A Films, 2017. DVD.
- Mbebe, Achille. "Life, Sovereignty, and Terror in the Fiction of Amos Tutola". Blanco, María del Pilar, and Esther Peeren (editoras). *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Bloomsbury Academic, 2013
- Mizuta, Akira. *Atomic Light*. University of Minnesota Press, 2006.
- Platón. *La República*. Trad. Manuel Fernández-Galiano y José Manuel Pabón. Alianza Editorial, 2013.
- Rolnik, Suely. "¿Cómo hacerse un cuerpo?". *8M. Constelación feminista*. Tinta Limón, 2018.
- _____. *Esferas de la insurrección. Apuntes para decolonizar el inconsciente*. Tinta Limón, 2019.
- Sauri, Emilio. "'A la pinche modernidad': Literary Form and the End of History in Roberto Bolaño's *Los detectives salvajes*". *Hispanic Issue*, volumen 125, número 2, Marzo 2010, pp. 406-432.
- Sconce, Jeffrey. *Haunted Media. Electronic Presence from Telegraphy to Television*. Duke University Press, 2000.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. A. R. Braunmuller (Ed.). Penguin, 2016.
- Solotorevsky, Myrna. "Roberto Bolaño y la importancia de la 'estructura'". *Hispanamérica*, número 119, Agosto 2011, pp 3-14.
- Sontag, Susan. *Against Interpretation and Other Essays*. Picador, 2001.

____. *On photography*. Penguin Books, 2008.

Soto Van der Plas, Cristina. "Por qué ya no leo a Bolaño". *Tierra Adentro*, 2016. Consultado por web: <https://www.tierraadentro.cultura.gob.mx/category/revista/>

Spinoza, Baruj. *Ética*. Trad. Vidal Peña. Alianza Editorial, 2011.

Stiegler, Bernard y Jacques Derrida. "Spectrographies". Blanco, María del Pilar, and Esther Peeren (editoras). *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Bloomsbury Academic, 2013

Tapia, Claudia. "La mirada miope de Roberto Bolaño: Escritura de lo in/visible y lo in/significante". *Acta Literaria*, número 50, 2015, pp. 11-31.

The Shining. Dir. Stanley Kubrick. Warner Bros. Pictures, 1980. DVD.

Vásquez Mejías, Ainhoa. "Del infrarrealismo al real visceralismo: Bolaño y la autocrítica de un marginal". *Alpha*, número 39, 2014, pp. 57-68.

Weinstock, Jeffrey Andrew." Introduction: The Spectral Turn". Blanco, María del Pilar, and Esther Peeren (editoras). *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Bloomsbury Academic, 2013.

Wolfe, Cary. *What is Posthumanism?* University of Minnesota Press, 2010.